HANS SEDLMAYR

PERDITA DEL CENTRO

Rusconi Editore

Hans Sedlmayr è uno dei più autorevoli storici dell'arte viventi, ed è universalmente riconosciuto come il maestro dell'analisi strutturale nella storiografia artistica. Questo libro è il suo fondamentale e ha come sottotitolo: « Le arti figurative dei secoli XIX e XX come simbolo e sintomo di un'epoca ». Il libro non è infatti una storia dell'arte moderna; esso analizza la crisi dell'epoca moderna, indagando nell'arte quella zona inconscia in cui l'anima dell'uomo non si mette mai la maschera. René Huyghe formulò nel 1939 le basi di tale metodo, scrivendo: « L'arte è per la storia della comunità umana ciò che il sogno di un uomo è per lo psichiatra ». Sedlmayr, partendo dal concetto che « sono gli abusi a esprimere meglio la tendenza », ricerca e scopre in architettura, scultura, pit-

tura quelle forme che, dal Settecento a oggi, possono essere considerate nuove rispetto alla Tradizione. In queste forme, che sono il contrassegno « moderno » dell'arte, l'autore individua come tratto caratteristico la « perdita del centro »: si scindono gli elementi tradizionalmente connessi, ogni elemento o frammento tende all'autonomia, ciò che prima era marginale diventa a sua volta centro e polo d'attrazione. Ed ecco le conseguenze: nelle arti coesistono nella stessa epoca le tendenze più contraddittorie, l'irrazionalità della pittura e il razionalismo dell'architettura, l'amore per il caos e l'inorganico e l'orgogliosa fuga dalle radici terrestri; le forme umane si smembrano, si eclissa l'immagine tradizionale dell'uomo. Questa crisi risale, secondo Sedlmayr, al panteismo e al deismo del secolo XVIII, all'eliminazione nell'uomo di ciò che è personale, e il turbamento definito come « perdita del centro » può essere ricercato in quella inconcepibile separazione del divino dall'umano, la quale fa sì che l'ide
nella natura e scom
dell'uomo, non più
grada in dimension
mediazione tra uma
non registrare tale
do tra l'autonegazi
di quei « mostri de
zita » tipici del mon

Biblioteca di Gorgonzola
103 0021496

Dello stesso Autore presso lo stesso Editore:

La morte della luce, 1970
(L'arte nell'epoca della secolarizzazione).

Hans Sedlmayr

Perdita del centro

Le arti figurative
dei secoli diciannovesimo e ventesimo
come sintomo e simbolo di un'epoca

Traduzione dal tedesco di Marola Guarducci

Rusconi Editore

biblioteca
città di gorgonzola
N. ORDINE N. CLASSIFICAZIONE
21596 709.04
SED

Prima edizione settembre 1974

Titolo originale dell'opera
Verlust der Mitte
Otto Müller Verlag, Salzburg

Tutti i diritti riservati
© *1948 Otto Müller Verlag, Salzburg*
© *1967 Edizioni Borla-S.I.L., via Sant'Isaia 4, Bologna*
© *1974 Rusconi Editore, via Vitruvio 43, 20124 Milano*

« Abbandonare il centro
significa abbandonare l'umanità » (Pascal).

« Tutti i centri sono in frantumi;
non esiste più un centro »
(Majakovskij, *Inno a Satana*).

INTRODUZIONE

« Anche la storia dell'arte non è fine a se stessa: essa serve alla conoscenza dell'uomo » (W. Pinder).

Il tema. – Negli anni e nei decenni che precedettero il 1789 ebbe inizio in Europa una rivoluzione di proporzioni incredibili. Gli avvenimenti che vengono di solito riassunti nel nome di « rivoluzione francese » non sono che un aspetto, quello più visibile, di questo largo e profondo rivolgimento. La situazione che ne derivò non è stata superata, almeno fino a oggi, né sul piano spirituale né su quello pratico.

Cercar di capire ciò che avvenne allora è forse il compito più attuale che le scienze storiche possano proporsi. Quella svolta, infatti, non ci interessa soltanto da un punto di vista storico ma ci tocca personalmente, perché da essa deriva la nostra realtà presente e perché, risalendo ad essa, noi arriviamo a comprendere la nostra situazione attuale: arriviamo cioè a conoscere noi stessi.

L'esame delle opere d'arte ci porta a constatazioni che possono essere decisive per capire quella rivoluzione interiore. Tutto ciò che è inconfondibile, che è nuovo, che si mostrò allora per la prima volta e che, come si suol dire, fece epoca, può esser còlto nel modo migliore esaminando una serie di fenomeni che compaiono nel campo dell'arte. Tali fenomeni hanno infatti per noi uno straordinario significato e, se saremo

in grado di considerarli non solo come realtà storiche ma anche come sintomi, riusciremo a fare la diagnosi delle sofferenze del nostro secolo. La nostra situazione attuale viene, in realtà, sentita come una vera malattia.

Nell'intento di definire i caratteri di quest'epoca si è voluto – come per esempio ha fatto Oswald Spengler – considerare i fenomeni artistici come sintomi. Lo stesso Spengler però, e la maggior parte degli altri studiosi, non li hanno ritenuti eccezionali; ne hanno anzi riscontrato analogie in altre epoche. Invece, proprio nel 1760 cominciano a notarsi, nel campo dell'arte, fenomeni completamente nuovi, mai comparsi prima di allora nel corso della storia. La forza simbolica con la quale questi fenomeni mettono in luce i rivolgimenti avvenuti nel profondo del mondo spirituale è così grande che un giorno ci sembrerà impossibile non aver immediatamente compreso quello che l'opera d'arte tentava di rivelarci.

Forse già da tempo avremmo capito, se la paura di ciò che avremmo visto non ci avesse chiuso gli occhi. Occorre infatti molto coraggio per osservare la situazione senza sentirsi disperati. Un'attenta osservazione può, d'altro canto, essere fonte di coraggio.

Pur riuscendo a trarre dal profondo le sue valutazioni, la scienza non può certo pretendere di far sentire il proprio peso sul piatto della bilancia degli Eoni. Ma, come nei turbamenti sentimentali il rendere chiaro e consapevole ciò che è confuso può far ritrovare l'equilibrio perduto e allontanare il pericolo, così un esame della nostra epoca dal punto di vista dell'arte potrà indicarci da dove occorra prendere le mosse per risolvere una situazione divenuta ormai causa di tormento per tanti. Tutto ciò, naturalmente, al di là di un interesse puramente teorico che in tempi così carichi di avvenimenti drammatici costituirebbe una attrazione mediocre.

Sembra dunque essere riservato alla nostra epoca il compito non soltanto individuale ma anche collettivo di giungere – mediante la comprensione di ciò che era inconscio – a un nuovo senso di immediatezza e di spontaneità.

Il metodo. – In teoria è stata già ammessa la possibilità di servirsi dell'arte come strumento per cogliere le caratteristiche di un'epoca. Nel 1939 René Huyghe formulò con molta chiarezza le basi di un tale metodo: « L'arte è, per la storia delle comunità umane, ciò che il sogno di un uomo è per lo psichiatra ». E questo vale anche per le forme d'arte mancata, per le deviazioni e per le false creazioni artistiche: « Per molti, l'arte è soltanto una distrazione ai margini della vita reale: non si rendono conto ch'essa giunge fino al cuore della vita, ne rivela i misteri ancora sconosciuti, ne contiene le confessioni più immediate e più sincere, perché più spontanee. Nell'arte l'anima di un'epoca non si mette la maschera: essa cerca se stessa, si manifesta con quella prescienza tipica di tutto ciò che scaturisce dalla capacità recettiva e dalla frenesia ».

Queste le basi del programma. Ma per l'epoca dalla quale deriva la nostra realtà presente il programma non è stato ancora realizzato.

Per realizzarlo occorre un metodo che separi i fenomeni essenziali sui quali può basarsi una diagnosi, da quelli non essenziali che nascondono i primi. Se questo metodo non viene applicato, l'interpretazione resta arbitraria. Perché, proprio nel secolo diciannovesimo esiste nell'arte moltissimo di insincero, di falso, di calcolato, di mendace. Non è possibile per esempio iniziare una ricerca dalla sfera dello stile perché, proprio in questo secolo, il vero e il falso si confondono a tal punto da non permettere quasi di vederci

chiaro. Questa preponderanza del « finto » è un dato di fatto fondamentale del quale occorre tenere il massimo conto se si vuole giungere a conoscere i secoli diciannovesimo e ventesimo. È su questo punto che sono naufragati tutti gli studi che hanno cercato di cogliere i caratteri essenziali di quell'epoca. Occorre quindi un metodo che sia in grado di distinguere il genuino dal finto, di penetrare cioè oltre la maschera.

Ma, come avviene per l'interpretazione di un'anima, questo metodo non deve iniziare la sua ricerca studiando la coscienza e gli ideali artistici di una data epoca; deve invece, e soprattutto, indagare quella zona inconscia della recettività e della frenesia in cui l'anima dell'uomo non si mette la maschera.

Chiamo « metodo delle forme critiche » quel metodo che tiene conto di questa distinzione. Esso si basa, in sostanza, sul seguente ragionamento: fra le forme artistiche nelle quali un'epoca trova la sua espressione, le forme assolutamente nuove sono sempre molto rare; la maggior parte di esse nasce, in genere, dall'evoluzione di forme più antiche. È quindi ovvio che, data la loro rarità, tali forme assolutamente nuove vengano considerate pure stranezze, capricci della fantasia, eccezioni che confermano la regola, deviazioni, assurdità. Una forma completamente nuova è, per esempio, la sfera presa come forma-base di un edificio. Questa concezione è per molti uno scherzo di cattivo genere, una follia. I più benevoli possono forse considerarla un esperimento formale. Applicata per esempio a una casa, essa ci appare veramente assurda.

Ma se fosse assurda sarebbe inutile occuparsi di architettura sferica. Non è detto però che un'idea assurda sia necessariamente priva di senso. Che in forme così insolite si celino caratteristiche le quali (in misura moderata e, di conseguenza, meno vistosamente) determinano la produzione di un'epoca, e che quest'epoca trovi proprio in queste forme insolite la sua massima espressione, può addirittura essere ritenuto un principio euristico. Il valente studioso di storia dell'arte Auguste Choisy riassume questa idea nella seguente formula: « Sono gli abusi che esprimono meglio le tendenze ». Gli abusi mutano completamente aspetto secondo le varie epoche. Solo un'epoca come per esempio quella che vedeva nella colonna la formalimite del corpo umano, poteva giungere alla folle idea di quelle colonne sedute che appaiono in un progetto dell'epoca barocca di fra Andrea del Pozzo. Queste colonne debbono essere considerate come una « forma critica » e hanno un significato esemplificativo. Forma critica è anche la sfera come edificio: è una forma che rivela i profondi recessi di un'intera epoca; essa è il sintomo di una grave crisi dell'architettura e dello spirito in genere. Ciò potrà essere ammesso più facilmente se si pensa che questa idea assurda nacque proprio nell'epoca in cui (era il 1783) il primo pallone aerostatico di Rozier de Pilâtre si sollevò nel cielo.

Ma simili casi toccano la zona dell'inconscio perché il vero significato di tali forme non è conosciuto neppure dai loro creatori. Quando infatti si chiede loro di spiegarlo, essi adducono spesso motivi del tutto estranei e assolutamente insufficienti a giustificarle.

« L'arte della diagnosi consiste nell'esaminare il fondo e nel riconoscere la vera vita che si nasconde dietro di esso » (H. Thielicke).

Per un primo tentativo di indagine questi accenni al metodo possono bastare. Ma il metodo, nei suoi particolari, dovrebbe essere meglio approfondito. Resta inoltre da chiarire che cosa si intenda per « finto », e da stabilire la differenza tra « espressione » del tempo e « sintomo » del tempo.

Limiti del metodo. – I limiti di una diagnosi del « Tutto » sono stati indicati nella maniera più precisa dal filosofo tedesco Karl Jaspers: « L'opinione », egli così si esprime, « per cui si crede di poter sapere che cosa significhi "il Tutto" da un punto di vista storico o presente è fondamentalmente errata. L'esistenza stessa di questo "Tutto" è problematica ». « Nella relatività le prospettive della conoscenza hanno tuttavia non solo la loro ragion d'essere, ma sono indispensabili per giungere a capire il vero fondamento della nostra situazione ». « La conoscenza del mio mondo è l'unica via per conquistare – prima di tutto nella mia coscienza – il senso dei limiti di ciò che è possibile, e di giungere poi a formulare nella realtà giusti progetti e a prendere ferme decisioni; e per formarmi, infine, quelle concezioni e quelle idee che mi conducono a riconoscere, nella realtà umana, la luce di ciò che è trascendente ». « Scopo di questa chiarificazione è di capire con la maggiore sicurezza possibile il proprio divenire cogliendolo nella particolare situazione in cui esso si trova. Le immagini di codesta situazione sono lo sprone mediante il quale ogni singolo individuo viene stimolato a ritrovare se stesso in ciò che veramente gli preme ».[1]

I limiti fondamentali del metodo sono, in questo caso, ancora più ristretti perché la base della diagnosi che qui si è tentata riguarda soltanto le arti figurative, mentre la musica (arte pur così essenziale, proprio per il secolo diciannovesimo) non viene presa in considerazione, allo stesso modo come la letteratura, le arti teatrali e il cinema. In compenso, l'approfondimento delle arti figurative presenta notevoli vantaggi perché riesce a rendere evidenti cose che potrebbero essere viste ben difficilmente e per vie indirette.

Come per la diagnosi, anche le possibilità della

prognosi sono limitate. « Prognosi significa », infatti, « la previsione speculativa dell'uomo che vuole intraprendere qualche cosa; egli non vede ciò che inevitabilmente accade, ma ciò che può accadere, e si orienta in conseguenza ».[2]

Limitazione del tema. – L'impostazione dei problemi in questo studio non sarà dunque storico-artistica, ma una critica dello spirito, il tentativo di fare una diagnosi dell'epoca, delle sue miserie e delle sue grandezze, partendo dall'analisi delle opere d'arte.

Non è un'impostazione storico-*artistica* perché riguarda più i pericoli dell'epoca che non i valori di essa, ai quali si accenna soltanto da un punto di vista generale; non è neppure *storico*-artistica perché prende in esame solo a grandi linee la situazione complessiva e le sue fasi, non approfondendo i particolari: essa prende in esame non tanto la concomitanza di tutti i fattori storici inquadrati in una situazione storica concreta, quanto « il nuovo ».

Nondimeno, una tale impostazione del problema conduce a risultati che si dimostrano fondamentali anche per la storia dell'arte considerata come scienza. Procedendo in base alla scienza, si manifesta infatti chiaramente, nelle sue infinite e multiformi espressioni, l'unità interiore dell'epoca; di quell'epoca di cui il presente (1948) e anche il futuro imminente sono una fase parziale. I fenomeni artistici del secolo diciannovesimo sono così disparati che ogni ricerca storica mirante a comprenderli ha in sé qualche cosa di caotico. Essi non debbono in ogni caso essere paragonati ai concetti stilistici dell'arte europea più antica. Quest'apparente superficiale confusione, che ha, peraltro, l'aspetto di un vero e proprio caos, nasconde tendenze vigorose chiaramente comprensibili che definiscono l'elemento nuovo del secolo, e le caratteristiche che

si notano in mezzo a questo caos non sono meno chiare di quelle delle grandi epoche dell'arte europea antica. Solo quando sarà stata compresa l'unità interiore di quest'epoca si avranno le basi per scriverne finalmente la storia nei suoi particolari. Per una tale storia occorrerebbe ancora molto lavoro preparatorio, perché molti settori della storia dell'arte del secolo diciannovesimo sono ancora – si può dire – allo stato di foresta vergine.

Il presente scritto non tenterà questa impresa; neppure sotto forma di compendio dell'arte dei secoli diciannovesimo e ventesimo. Negli ultimi capitoli verrà tracciato, piuttosto, un abbozzo che mostri come quest'epoca così indagata si inserisca nel quadro complessivo dell'arte europea e della storia universale e come i valori dell'arte, che in ogni tempo è una sola, si colleghino strettamente con quei pericoli cui ho accennato.

Ma il compito di una storia dell'arte dei secoli diciannovesimo e ventesimo sarebbe proprio quello di studiarne la produzione artistica per ricavare poi la valutazione dell'epoca. Perché, anche in mezzo al caos, l'arte ha prodotto cose grandi: essa possiede grandi talenti e grandi spiriti i quali sono più profondi e più ricchi di passione creativa di quanto non lo fosse la maggior parte dei più celebri maestri del secolo diciottesimo.

[1] K. Jaspers, *Die geistige Situation der Zeit*, Berlino-Lipsia 1933, pp. 41-50.
[2] *Ivi.*

Parte prima

SINTOMI

« Le nostre città sono frammenti copiati dal nostro cuore; e le Babilonie insite nell'uomo cercano soltanto di comunicare le grandezze del suo cuore babilonico » (Francis Thompson).

Capitolo primo

NUOVI TEMI DOMINANTI

« Perché il tema altro non è se non la vita che cerca una forma » (H. Schrade).

Alla fine del secolo diciottesimo nuovi temi dominanti – i quali o non erano mai esistiti o non avevano mai avuto fino ad allora la pretesa di giungere al predominio – si oppongono sempre più ai temi che fino allora avevano dominato (la chiesa e il palazzo-castello), li respingono e prendono rapidamente il loro posto nella pretesa del comando. Dal 1760 a oggi si può notare una successione di sei o sette temi, sempre gli stessi in tutta l'Europa. Essi sono: il giardino romantico « all'inglese », il monumento architettonico figurativo, il museo, l'esposizione, la fabbrica. Nessuno di questi temi ha potuto dunque mantenere il predominio più a lungo di una o, al massimo, di due generazioni. Ognuno di essi è un *sintomo*. La loro successione indica un indirizzo.

Nonostante i vari e disordinati movimenti che lo turbano, questo indirizzo si manifesta con maggiore evidenza nei temi dominanti piuttosto che in altre trasfigurazioni dell'arte. Lo studio di questi temi ci porge quindi il filo più sicuro per poterci inoltrare nel labirinto dei secoli diciannovesimo e ventesimo.

Possiamo comunque parlare di temi dominanti (occorre fare subito questa precisazione) solo in un senso limitato. Infatti, essi comprendono esclusivamente l'architettura e riguardano perciò solo gli archi-

tetti e i grandi creatori di giardini, i cui nomi vengono tutti ricordati in questo scritto. La pittura, invece, vi partecipa solo in minima parte. Le sue creazioni più significative nascono fuori di questi temi e spesso sono il frutto non di un tema ben determinato bensì di una forma di arte libera, a sé stante, che non adempie un incarico ufficiale. A differenza degli antichi temi unitari del castello e della chiesa, i nuovi temi non sono più tali e non offrono più alle arti figurative una salda base e argomenti ben definiti; essi sono invece o architettura pura, come il monumento architettonico figurativo, o soltanto cornice architettonica, come la casa e il museo, nei quali la libera arte può entrare e trovarvi il suo appagamento. Soltanto alla metà del secolo diciannovesimo si nota nel teatro una specie di « rinascimento » dell'opera d'arte unitaria *(Gesamtkunstwerk)*. Il teatro è quindi l'unico tema nel quale rinomati pittori e scultori creano in comunità di intenti.

Ma in che senso si può parlare di temi dominanti? Non è forse un arbitrio considerare solo pochissimi fra i molti nuovi temi che presumono di dare un'impronta a una determinata epoca? Esistono infatti altri temi come la Borsa, il parlamento, l'università e anche l'albergo, l'ospedale, la stazione, lo stadio, ecc.

Dominanti essi sono per i seguenti motivi:

1. perché la fantasia creatrice si rivolge ad essi con speciale predilezione;

2. perché nel loro aspetto si notano quelle caratteristiche che determinano spesso il sorgere di un tipo ben definito;

3. perché da essi si irradia – e ciò è significativo –, sia pure limitatamente, una forza capace di creare quasi uno stile; inoltre perché a questi temi vengono assimilati e subordinati altri;

4. perché consapevolmente o inconsapevolmente

essi pretendono di conquistare il posto delle antiche grandi architetture sacre e di creare un loro proprio centro.

In questi temi sono ancora riconoscibili le tracce di quella potenza artistica collettiva che andò in gran parte perduta nello smisurato individualismo dei secoli diciannovesimo e ventesimo. Se pure meno potenti, questi temi sono da considerarsi sotto tale aspetto gli eredi delle grandi opere del passato a carattere unitario.

Agli albori della civiltà occidentale il tema dominante era la chiesa. Essa costituisce il tema unitario per eccellenza in ogni specie di arte. Gli altri temi non hanno certo la sua importanza e subiscono in tutto e per tutto il suo influsso sia nello stile sia anche nei motivi che in essa vengono usati.

Alla fine del secolo tredicesimo e all'inizio del quattordicesimo sorgono nuovi temi architettonici. Fra essi, il palazzo comunale poté raggiungere soltanto in alcune regioni d'Europa, e per breve tempo, la stessa importanza della chiesa e riuscire a sviluppare una propria iconografia. L'avvenire appartiene a due altri temi i quali, in un certo senso, sono espressione di un medesimo tema: alludo al castello e al palazzo. Creati nel secolo quattordicesimo, essi giungono, a partire dalla fine del secolo quindicesimo, all'altezza della chiesa e talvolta ne superano l'importanza. Essi divengono, per così dire, edifici sacri, luoghi di culto dell'uomo grande e divino e sviluppano un mondo a sé, un'iconografia loro propria. Accanto alle opere unitarie sacre ne esistono anche di profane che mostrano spesso un aspetto più deciso di quelle.

Gli antichi temi unitari appassiscono.

Nel corso del secolo diciannovesimo gli antichi temi unitari cessano completamente di dominare. Non che in quest'epoca non si siano costruiti castelli, chiese o palazzi, spesso anche assai costosi; ma la fermezza del loro aspetto è andata perduta e, insieme con essa, è sparita anche la forza capace di creare uno stile.

Il tema della chiesa non è più in grado di fornire un tipo solido nuovo e adatto allo scopo. La sua architettura si rivolge indecisa verso strutture vuote, cerca in esse un punto d'appoggio: sono forme paleocristiane, bizantine, romaniche, gotiche, rinascimentali. Talvolta, quasi di sfuggita, essa si nasconde persino nell'involucro di un tempio greco. Che questo complesso di forme abbia un carattere superficiale è dimostrato con sorprendente chiarezza dai progetti eseguiti dal noto architetto e pittore tedesco Karl Friedrich Schinkel per la Werderkirche di Berlino. Sempre rimanendo ferma la forma-base del cubo, essa viene mascherata *ad libitum* con rivestimenti ora romanici, ora gotici, ora classicheggianti. Questa divisione tra forma sostanziale e forma accessoria, di cui la seconda viene interpretata come semplice decorazione, determina ora – si può dire – il destino dell'arte europea. In nessuna espressione artistica tale divisione si mostra in maniera così evidente come nella chiesa, e ciò ha senza dubbio cause profonde. La stessa concezione architettonica della chiesa – e non solo della chiesa protestante – è massiccia, nuda, illuministica. L'elemento religioso che essa contiene non è sacramentale e mistico ma soltanto poetico; non è organico ma appare come un abito, come un puro involucro ideologico preso a prestito dal passato.

Un'unica volta, nel corso degli anni che vanno dal

1760 a oggi, sembrò che il tema architettonico della chiesa potesse di nuovo assumere il suo posto di comando: all'epoca, cioè, della Santa Alleanza. Lo Schinkel concepì allora, con forme gotiche, i suoi progetti per un duomo nazionale tedesco; nel 1815 uscì il foglio volante « La nuova chiesa » e poco dopo ci si accinse con entusiasmo al completamento del duomo di Colonia. Ma anche allora tutti questi progetti dimostravano che l'idea realizzatrice appariva vuota. E anche in seguito, a secolo inoltrato, nel momento cioè in cui le chiese neogotiche si attenevano più fedelmente ai modelli storici, le singole forme apparivano quasi come una vuota evocazione di spiriti. Comunque, nell'architettura sacra, la forma neogotica della chiesa si è mantenuta più a lungo delle altre e ha avuto una maggiore diffusione, sebbene dietro le forme gotiche si celassero – è naturale – atteggiamenti spirituali assai diversi. Chiese in stile neogotico sono state costruite anche all'epoca nostra.

Ma il rinnovamento *spirituale* della chiesa gotica – come anche il rinnovamento della Scolastica – non è riuscito. Ciò dipende soprattutto dal fatto che al rinnovamento del gotico architettonico non corrisponde un rinnovamento della sua iconografia; i suoi dipinti sono teologicamente privi, o quasi, di spirito inventivo; sono soggettivi e non esiste un rapporto tra loro. La storia del declino dell'iconografia cristiana, che va di pari passo con il declino dell'antica mitologia, dovrà una volta o l'altra essere scritta per far conoscere le vicende della Chiesa nel secolo diciannovesimo. Non si è riusciti neppure a creare una valida immagine di culto. L'estetizzazione dell'elemento religioso non lo ha permesso.

Tentativi per usare orientamenti architettonici moderni nella costruzione di chiese furono fatti solo più tardi; ma, a parte alcune opere notevoli di valenti

artisti, essi non ebbero esito soddisfacente, allo stesso modo come non lo ebbero i tentativi per guadagnare l'operaio al cristianesimo. Tanto la massa operaia quanto la nuova architettura tecnica non si sono cristianizzati. Eppure le visioni di giganteschi edifici di vetro e di ferro così ricchi di elementi dell'avvenire e recanti indubbiamente in sé un misterioso carattere di trascendenza, avrebbero potuto determinare la nascita della nuova forma di chiesa, così come avvenne al tramonto dell'antichità, quando forme profane diedero origine all'edificio cultuale cristiano. Questa occasione però non fu notata o non fu còlta al momento opportuno.

Lo stesso si può dire del castello e del palazzo. Il castello – più conservatore della chiesa – mantiene fin verso la metà del secolo le sue forme tradizionali, spesso però degeneranti in forme museografiche. Ma, a partire dal 1830, anche questo aspetto dell'architettura mostra notevoli indecisioni. Un nuovo tipo valido di castello non fu più creato e non si poté neppure più concepirlo. I castelli di Luigi II di Baviera mostreranno poi, esagerandola, la situazione vista nel suo complesso: il castello diviene un semplice teatro inteso nel senso peggiore della parola. Ciò si nota con grande evidenza nella copia del palazzo di Versailles, la cui importanza si è tentato invano di sopravvalutare, costruita per Luigi II in una delle tre isole – la Herreninsel – del Chiemsee, in Baviera.[1] Nel progetto, gli ambienti nei quali il monarca, alle soglie della pazzia, voleva recitare la parte di un nuovo Re Sole erano situati in mezzo ad altri la cui destinazione è lasciata incerta: erano quindi letteralmente nel vuoto. Questo è sintomo e simbolo della posizione spirituale del tema architettonico del castello. E parimenti sterile è la sua iconografia consistente in copie.

La svalutazione del palazzo cittadino si rivela

quando l'architettura della casa d'affitto del secolo diciannovesimo si impadronisce delle forme dei palazzi feudali di città trasformandoli in « palazzi d'affitto ».

Proprio dall'incertezza di questi antichi temi architettonici si comprende che i veri inizi di un nuovo stile risalgono a temi del tutto diversi, a temi che, fino allora, non avevano conosciuto né i periodi più antichi e neppure altre civiltà del mondo.

Il giardino « all'inglese ».

Il giardino-paesaggio « all'inglese » sorge in Inghilterra intorno al 1720 come contrapposizione cosciente al giardino architettonico francese, la cui geometria del disegno e della vegetazione viene respinta come innaturale. Dal 1760 il giardino « all'inglese » conquista tutto il continente. Valenti artisti sviluppano le sue incerte forme iniziali ottenendo forme sempre più grandiose. Dappertutto, e spesso con spese enormi, i parchi francesi si trasformano in parchi « all'inglese » e, intorno al 1830, intere zone vengono adattate a parchi naturali. L'entusiasmo per questa nuova forma d'arte si fa strada in molti ambienti. Il principe Armin von Pückler-Muskau, che per ben due volte trasformò i suoi grandi possedimenti della Slesia in un unico giardino « all'inglese », determinando così la propria rovina, parla ancora – verso il declino di quest'epoca – di « parcomania ».

Dal rinascimento in poi, la gara fra le arti, il paragone, era il tema stabile della teoria dell'arte.[2] Ora, per la prima volta, il primato viene conquistato dall'arte del giardino. I teorici del tempo attribuiscono ciò a vari motivi. Innanzi tutto l'arte del giardino è, fra tutte le arti, quella che possiede maggiori possibilità di sviluppo. Essa abbraccia infatti l'architettura e la scultura, e l'architettura comprende, a sua volta,

la scultura, l'ornamentazione e la pittura. L'arte del giardino crea dunque, nella sua forma più ampia, l'opera d'arte unitaria per eccellenza. Ma anche da un punto di vista più profondo essa è completa. Come rivale dell'architettura e superando questa nel suo senso di spazio, essa crea concezioni spaziali grandiose e libere, « compone », si può dire, con gruppi di alberi e di cespugli, con colline e superfici erbose, con ruscelli e con stagni, intrecciando a queste masse libere l'ornamento di piante fiorite. Con elementi offerti dalla natura essa costruisce quelle immagini naturali che il pittore è costretto a relegare su di una superficie. Non sono poche immagini, ma intere serie di immagini; e ciò costituisce un privilegio che le altre arti – eccetto la musica – non possono certo offrire. Con le sue varie scene l'arte del giardino può suscitare anche una gamma di sensazioni, le più varie: della grandezza, della grazia, della serenità, della malinconia, della rudezza.[3] Essa si trova – e questa è la ragione principale del suo acquisito primato – in intima unione con la natura; nessuna delle arti imitative è tanto connessa con la natura come questa.[4] Una tale motivazione teorica sul primato significherebbe ben poco se l'esperienza non dimostrasse che tutto l'entusiasmo di quell'epoca è ora rivolto, dappertutto, al giardino « all'inglese », e in misura maggiore che agli altri temi. Dappertutto si manifesta una vera e propria passione per questa nuova specie di opera d'arte, passione che può essere paragonata soltanto alla passione per l'architettura dell'epoca barocca.

Tutto ciò dimostra che il giardino « all'inglese » deve essere considerato molto più che una nuova forma di giardino. Esso vuole significare la ribellione all'egemonia dell'architettura, cioè una specie di rapporto del tutto nuovo tra uomo e natura e, in genere, una nuova concezione dell'arte.

Una premessa perché possa sorgere il giardino « all'inglese » è che il rapporto tra l'uomo e la natura si muti in un rapporto passivo.[5] Questa nuova soggezione passiva alla natura corrisponde a una esigenza etico-religiosa: la stessa parola « natura » contiene una sfumatura religiosa. La natura in senso panteistico assurge ora a forma universale dello spirito. Essa non sta di fronte all'uomo come qualche cosa di estraneo, ma l'uomo si fonde con essa « simpaticamente ». Nell'uomo e nella natura si manifesta la stessa unità animata, cioè « una ineffabile entità amica che governa le cose. Tutto ciò che la natura crea è bello e perfetto insieme. Si attribuisce alla natura, in ultima analisi, la ragione e la capacità della bellezza ».[6]

L'inglese Ashley Cooper, terzo conte di Shaftesbury (1671-1713), considerato da Goethe uno degli spiriti determinanti del tempo, è il profeta di questa religione panteistica della natura che suscitò un enorme entusiasmo in tutta l'Europa, ma specialmente in Germania, ove essa giungerà al suo vertice con le creazioni di uno Sckell (1750-1832) e di un Lenné (1789-1866), i quali debbono essere considerati tra i maggiori artisti dell'epoca e le cui opere sono, a dire il vero, troppo poco conosciute.

A questa premessa se ne aggiunge una di carattere quasi mistico, cioè che la natura debba essere considerata o come il riflesso di una bellezza metafisica o soltanto come la rappresentazione di uno stato paradisiaco primordiale di quel mondo al quale si tende a ritornare.[7] Nel suo stato primordiale e perfetto la natura era infatti un giardino. L'origine religiosa di questa concezione è quindi oltremodo chiara. Compito dell'arte è ricondurre la natura a questo stato primordiale superiore, di natura perfetta; a uno stato che in alcune regioni sussiste ancora oggi, ma che in genere, per uno strano mutamento di pensiero, si trova ormai

rispecchiato soltanto nei quadri della cosiddetta pittura paesaggistica « eroica ». In essa il pittore fa una scelta di cose belle con le quali compone un quadro secondo determinate leggi. Questa scelta è la medesima che il creatore del giardino « all'inglese » realizza nello spazio. Da ciò deriva una esigenza stilistica comunemente e enfaticamente enunciata, secondo la quale il creatore di tali giardini debba essere egli stesso permeato dalle idee dei grandi paesaggisti e che, per avvicinarsi il più possibile all'immagine ideale originaria, debba essere egli stesso pittore. La creazione del paesaggista rappresenta in un certo senso la creazione di Dio, la cui perfezione può essere percepita solamente dallo spirito di un pittore.[8]

Il legame con i modelli della pittura cesserà in seguito, quando cioè quest'arte del giardino diverrà cosciente della propria originalità e delle leggi che la governano. Ma anche allora i giardini risveglieranno sempre in chi li osserva il ricordo dell'eden, dell'arcadia, del paradiso di Milton, dell'Eliso e dei poemi del mondo delle fiabe e degli idilli.

Non siamo soltanto noi ad attribuire al giardino « all'inglese » questo significato. Esso risulta chiaro anche agli artisti e ai suoi entusiasti visitatori. Una descrizione delicata viene fatta da Goethe in una lettera indirizzata nel 1778 alla signora von Stein, lettera nella quale egli descrive le sue impressioni sul parco « all'inglese » di Dessau (uno dei primi eseguiti in Germania), appartenente al duca di Anhalt: « Questo luogo », egli scrive, « è meraviglioso. Quando ieri sera andavamo vagando per laghi, canali e boschetti mi commuovevo pensando che gli dèi hanno permesso al duca di creare intorno a sé un'atmosfera di sogno. Passeggiando in mezzo ad essi sembra di sentir leggere una fiaba ed *ha tutto il carattere dei Campi Elisi...* ».[9]

Il rapporto dell'uomo nei confronti di questa nuova specie di arte, considerata nelle sue espressioni più elevate, è un rapporto di carattere essenzialmente religioso e di ordine superiore. Essa può quindi realizzarsi anche mediante contenuto, simboli ed immagini di impronta cristiana, come si nota per esempio nel parco montano di Guttenstein nella bassa Austria.[10]

I giardini « all'inglese » sono luoghi destinati al culto di una religione della natura, luoghi nei quali il sentimento e la fantasia debbono essere rivolti verso qualche essere onnipotente che tutto dispone e che, con vario linguaggio, parla a colui che si aggira in quegli spazi.

Ma in tali luoghi di culto l'uomo non compare più come membro di una società, bensì idealmente solitario, accompagnato semmai da un amico o dall'amata e quasi sempre in piccole compagnie legate fra loro da uno stretto vincolo di amicizia spirituale e tese verso una forma comune di devozione. Quel succedersi tranquillo di visioni e di sentimenti multiformi che fluiscono gli uni negli altri, rientra nell'atmosfera del sogno e nel carattere dei Campi Elisi. « La vista di un colle non spinge a dirigersi verso una meta precisa; si continua a passeggiare senza domandarsi dove si è giunti o dove si è diretti ».[11] Al carattere diffuso delle forme corrisponde il senso diffuso nelle sensazioni; qualità, queste, del tutto estranee allo spirito architettonico e lontane da esso.

Il giardino « all'inglese » può essere considerato tema dominante anche soltanto per il suo contenuto religioso non superato da alcun'altra opera d'arte figurativa. Si dimostra inoltre dominante perché attira nella propria orbita le altre arti. Perfino nell'architettura esso ricerca quello stato naturale mediante il quale la stessa architettura può partecipare alla morte della natura e mostrarsi così come se fosse in procinto di ritornare in seno ad essa: intendo parlare delle ro-

vine. Nel giardino « all'inglese » si collocano le libere creazioni della casa e della rocca al posto di quelle simmetriche del palazzo e del castello. Si tende a preferire le costruzioni eseguite con elementi naturali (grotte informi o pergolati, edifici di pietra grezza, non levigata, o di legno) quasi, si direbbe, presi a prestito dalla vita dell'uomo primitivo.[12]

Tutto ciò risulterebbe con chiarezza ancora maggiore se nell'allegoria del parco e nei suoi ornamenti di architetture e sculture, elementi decadenti del pensiero barocco, non si mescolassero a elementi nuovi, propri di un diverso modo di sentire. Questo argomento dovrà, anzi, essere oggetto di indagini più approfondite.

Sono intimamente legate alla sfera del giardino « all'inglese » molte creazioni poetiche e musicali ad esso contemporanee, le quali, considerate nel loro significato più profondo, altro non sono se non inni di un culto della natura, culto che si manifesta nella sua forma più splendida proprio nell'ambiente del giardino « all'inglese ». Anche il frammento attribuito a Goethe, *Natur* (1781-'82), è uno di questi inni in prosa.

Quale sia l'importanza del parco per la sua epoca si può facilmente comprendere quando se ne consideri la sua lunga durata. Per settant'anni, dal 1760 al 1830, esso venne considerato come l'opera d'arte che presenta il più saldo sviluppo interiore e che mantiene la massima uniformità nel suo intimo aspetto.

Dal punto di vista storico-sociale questa forma deriva ancora, in tutto e per tutto, dal latifondo feudale e se si pensa che le sue più straordinarie realizzazioni hanno determinato un regresso della terra fertile e coltivata in favore di zone idillicamente selvagge si ha la misura della veemenza delle forze spirituali che

hanno determinato l'affermarsi di una forma in apparenza così assurda.

Il declino comincia intorno al 1830. Il parco assume ora un carattere museografico, diviene una specie di museo della natura. Vi si piantano alberi esotici, come in un orto botanico. L'elemento primordiale, quell'unione di sentimento e di religione, si perde; il contenuto vero e proprio – così ha osservato il vecchio Goethe – sembra farsi da parte. Alla metà del secolo in simili parchi si respira, infatti, l'atmosfera delle grandi esposizioni.

Ma anche in tutte queste trasformazioni vive ancora – ormai inerte – un residuo di ciò che, in origine, servì a creare la nuova forma. « Quanto però fu raggiunto in passato non è andato mai del tutto perduto, sebbene molti creatori di giardini abbiano male interpretato la tradizione, svisandola o applicandola in maniera gretta e meschina. Con piantagioni troppo variopinte e con altri allettamenti esteriori atti a suscitare speciali stati d'animo, e perfino ricorrendo a ridicoli travisamenti delle possibilità naturali, lo stile libero del parco giunse alla decadenza e al discredito ». Ma esso aveva in sé qualche cosa che poteva agire fino ai giorni nostri e che ci commuove ancora profondamente. « Le forze che determinarono allora gli inizi della nuova forma seguitano ad agire ancora oggi sui temi della nostra epoca: la ricerca e l'ordinamento dello spazio, il sistematico abbellimento della terra che noi abitiamo e, di conseguenza, il desiderio di creare con l'andar del tempo il giardino dell'uomo là dove il giardino di Dio era rimasto squallido e deserto. E non si farà mai abbastanza per risvegliare l'attenzione su questo argomento... ».[13]

Tali sono, a grandi linee, le possibilità di sviluppo del giardino « all'inglese », come ci vengono suggerite da un contemporaneo il quale crede ancora in esso.

Che l'idea non sia ancora morta è dimostrato dal fatto che ancora oggi – sia pure sotto forme nuove e in condizioni diverse – prosegue la lotta tra fautori del giardino naturale da una parte e del giardino architettonico dall'altra. E ancora oggi c'è chi pensa che la natura – un bosco, per esempio – sia la più nobile forma di chiesa.

Il monumento architettonico figurativo.

Intorno al 1780, quando il giardino « all'inglese » si stava avvicinando alla sua forma classica, sorse un nuovo tema dominante: il monumento architettonico figurativo. A questa, più che ad altre forme d'arte, si dedicarono i più noti architetti della rivoluzione e i loro successori tedeschi della generazione di Hölderlin e di Beethoven. In tutti, in Ledoux, Boullée, Lequeu, Dubut, ed anche in Gilly; in Weinbrenner, Gentz e Haller von Hallerstein, si nota la grande passione per questo tema. Il fatto che quasi tutti i progetti di questo genere, tendenti alla grandiosità delle forme, siano rimasti sulla carta durante gli anni tempestosi della rivoluzione e delle guerre napoleoniche, non ha alcuna importanza.[14]

Il monumento architettonico figurativo è l'espressione più decisa di una rinuncia allo stile barocco e ai tentativi di conciliazione miranti a un classicismo di tarda epoca barocca. Per il Delafosse (1734-1789), il monumento ideale nasce ancora dalla combinazione di tardi elementi barocchi ed elementi antichi. Ma in questa nuova fase si ritorna alle forme pure ed elementari della geometria: si ricercano le superfici lisce, la grandiosità delle masse, la calma solenne e l'espressione di tutto ciò che è eterno e indistruttibile. Ci si accorge ora che l'architettura raggiunge nel monumento commemorativo e in quello funerario la sua espressione più pura.

Architettura e natura organica, che nell'opera d'arte unitaria dell'epoca barocca si presentavano intimamente fuse, acquistano ora una posizione antitetica. Lo stesso si può dire per il loro atteggiamento: al giardino « all'inglese » si adatta una sensibilità emotiva, vagante e continuamente mutevole; il monumento, invece, dev'essere dominato da un senso di sublimità che trascende la natura umana e trova la sua espressione nelle forme gigantesche (si ricordi la « megalomania » dell'epoca).

La forza di questa concezione può essere misurata dal fatto che essa attrae nella propria orbita tutti gli altri temi. Essa predilige quei temi le cui forme si avvicinano più di tutte al monumento. Temi, quindi, nei quali si nota l'assenza della finestra o nei quali la finestra può essere ridotta al minimo. In quell'epoca i musei e le biblioteche venivano dunque concepiti in forma cubica e in una semplicità lapidaria; inoltre, essi ricevevano la luce (e ciò era davvero poco pratico) soltanto dall'alto. La prigione con la sua atmosfera inquietante al di fuori del tempo diviene ora uno dei temi preferiti (vedi, Fidelio). Questa triade – monumento, prigione, museo – illustra meglio di tutto il carattere dell'epoca. Anche la chiesa acquista esteriormente la monumentalità del mausoleo, e l'unica luce vi penetra dall'alto. Per la casa si preferisce la semplice forma del cubo.

Le « Barriere » alle porte di Parigi, che non sono altro se non una corona di uffici daziari posti presso le vie di accesso alla città, assumono nei progetti di C.N. Ledoux forme pesanti che arieggiano al tempio e al monumento, e divengono addirittura i « Propilei » di Parigi. Il Gilly progetta un altoforno come un monumento dedicato alle forze primordiali della natura. Nel

1826, all'inizio del suo viaggio attraverso l'Inghilterra, K.F. Schinkel vede nell'antico paesaggio industriale della « Black Country » centinaia di obelischi fumanti, dall'aspetto monumentale, che gli ricordano la grandiosità dell'arte egizia.

L'elemento monumentale tende a penetrare in ogni campo della creazione artistica. Molto singolare è la monumentalizzazione del mobile all'epoca dell'impero, la quale risale, si può dire, a questa « rivoluzione » del monumento. I mobili vengono considerati come un frammento architettonico a sé stante, del tutto indipendente dall'ambiente che li circonda. Un armadio può avere l'aspetto di un monumento funerario e di una porta di un tempio ornata di geroglifici; un cassettone può assumere la forma dello zoccolo di un monumento commemorativo oppure di un altare; un orologio a muro può essere concepito come un obelisco, una stufa come una colonna dorica, un comodino come un tronco di colonna.

Quando si collegano all'architettura forme vegetali, si preferiscono forme il più possibile geometriche e compatte, come il cipresso o il suo sostituto, il pioppo. Le forme di queste piante si ergono isolate fuori del corpo architettonico e, d'altra parte, l'architettura si trova anch'essa isolata nel proprio ambiente.

Nelle grandi feste nazionali della rivoluzione francese la monumentalizzazione coinvolge anche le masse umane. Intorno all'altare di forma cubica le forze militari e il popolo formano blocchi geometrici rigidi e inanimati. Per la prima volta, nella regia di questa azione nazionale, si manifesta chiaramente la tendenza a rappresentare l'elemento umano come una massa compatta.

Alla tendenza alla monumentalizzazione corrisponde, nella pittura, una tendenza all'elementarietà delle forme, un ritorno cioè alle nobili forme originarie che

costituiscono il mondo: l'immensità della natura col suo « silenzio » e la sua inaccessibilità che conferiscono all'uomo il senso della propria limitatezza; l'eternità delle montagne, del mare e dei ghiacci polari. Nei quadri di Caspar David Friedrich tutto ciò è realizzato nella maniera più pura, ma questo è solo uno degli aspetti della sua arte. È indicativo il fatto che nei suoi quadri compaiano non di rado edifici con caratteri primitivi, monumenti funerari e cimiteri.

Alla predilezione per le forme primordiali e disadorne si accompagna una speciale illuminazione. La simpatia per le superfici esterne prive di aperture porta ovviamente a un sistema d'illuminazione dall'alto. Questo sistema, però, non viene considerato come un male inevitabile per rendere possibile una forma geometrica esteriormente chiusa, ma è apprezzato come valore autonomo. Nell'oscurità è già insito il legame con il mondo degli inferi. Per la prima volta dall'epoca in cui si costruivano le cripte romaniche, la fantasia degli architetti cerca ora l'elemento sotterraneo.[15] Il Ledoux concepisce il cimitero di Chaux come un gigantesco groviglio di ambulacri a molti piani i quali sboccano in un grandioso vano sferico di ottanta metri di diametro.[16] La sfera è conficcata per metà in terra e per metà si eleva al di sopra di essa. Questo ambiente non è un luogo di culto: non si può penetrarvi, si può gettarvi solamente lo sguardo. Esso prende luce da un'unica apertura circolare praticata nella parte superiore della sfera. Secondo la spiegazione dello stesso Ledoux, la sfera simboleggia l'eternità e l'apertura vuole significare lo sguardo che dal regno delle ombre si apre verso la luce del cielo.

I medesimi registri della simbolistica vengono usati nella parte esterna della costruzione. L'emisfero si erge a guisa di piramide dalla nuda pianura, con nobile uniformità. Non un albero, non un filo d'erba e

neppure un gaio corso d'acqua all'intorno. Le nuvole di fumo provenienti dal forno crematorio sotterraneo salgono dalla terra, come vapori degli inferi, perché chi si avvicina al cimitero riceva, rabbrividendo, l'impressione del nulla: *l'image du néant.*

Tali fantasie compaiono ovunque nelle opere degli artisti contemporanei e di quelli della giovane generazione. Il Lequeu, seguace del Ledoux, concepisce una « Entrata alla dimora di Plutone » e un tempio costruito in una parete di roccia per il « dio sconosciuto », forse il primo di questo genere dopo i templi romani di Petra.[17] In Weinbrenner e in Gilly si affaccia continuamente l'idea delle sepolture sotterranee. La fantasia del Gilly trasporta sotto terra le forme antiche; il Boullée, compagno del Ledoux e secondo grande esponente dell'architettura della rivoluzione, propone una « architettura sepolta ». Egli preferisce « forme basse e infossate nella terra », e vuole che « il nero dell'"architettura delle ombre" risalti per effetto di ombre ancora più nere ». In una sua trattazione racconta che, osservando una volta gli edifici al chiaro di luna – che dà agli edifici stessi caratteri più monumentali, contorni più netti e, al tempo stesso, più impalpabili e più misteriosi – egli ebbe per la prima volta una chiara visione di ciò che aveva sempre cercato invano di ottenere, ripartendo luci e ombre, per mezzo delle masse architettoniche.[18] Ciò si accorda con un'acuta osservazione di Ernst Jünger il quale ritiene che « le forme messe in valore dalle ombre spiccano e divengono al tempo stesso immateriali; esse entrano in una sfera più alta, nella sfera cioè della indistruttibilità che è insita nelle loro linee. Gli oggetti sembrano più smaterializzati e, al tempo stesso, più imponenti ».[19] Anche in altri architetti della rivoluzione si nota la preferenza per la luce notturna.

A questa concezione notturna dell'architettura si

riallaccia, dal punto di vista organico, una concezione notturna della vita, della natura e dell'antichità, un rapporto profondo con le forze ctonie, con la buia terra, con il Tartaro e con la morte.[20] Preparata in Francia dal Delafosse e in Italia dal Piranesi durante la generazione che va dal 1720 al 1730, questa concezione notturna diviene l'esperienza fondamentale per la generazione degli anni intorno al 1770, cioè per una delle generazioni più vigorose che la Germania abbia mai dato dal Dürer in poi. Intendo parlare dell'epoca alla quale appartennero uomini come Gilly, Friedrich, Runge, Hölderlin, E.T.A. Hoffmann, Kleist, Beethoven, Görres, Hegel, ecc.

Dall'architettura della rivoluzione risorgono idee architettoniche primitive da lungo tempo sepolte, così come il motivo della « parete a scarpa », da millenni in disuso. Si fa strada una concezione del tutto nuova della grecità, concezione che ha origine nella primitiva potenza dell'arcaismo: cioè dello stile dorico. Gli elementi più antichi e dal contenuto più profondo si uniscono freddamente con elementi utopistici e astratti.

Le premesse di questa rivoluzione debbono essere ancora accuratamente indagate. Una di esse può avere la sua origine nel culto dei posteri che compare in Diderot e che il Becker ha tentato di spiegare come una secolarizzazione della religione cristiana.[21] « Le idee e i mutamenti sono, in sostanza, essenzialmente religiosi e cristiani: invece del culto di Dio, Diderot introduce il timore dei posteri; alla speranza della immortalità in cielo egli sostituisce la speranza di poter proseguire la vita nel ricordo delle generazioni future ». È significativa l'espressione del Diderot: « Posterità è per il filosofo ciò che per l'uomo religioso è l'oltretomba ». La garanzia della prosecuzione della vita nel ricordo delle generazioni future sono i monumenti: essi non sono, in sostanza, monumenti di un

unico individuo bensì monumenti dell'umanità e delle nazioni. Sono monumenti a Newton, considerato come il genio che scrutò le leggi dell'universo; alla rivoluzione francese, a Napoleone, ad Arminio il Cheruso. Inoltre, ogni tipo di architettura deve essere monumentale perché deve mostrare a tutte le generazioni future la grandezza dell'epoca in cui essa è sorta.

A questo rapporto con la posterità corrisponde un rapporto profondo con il passato, con l'inizio primo che racchiude in sé ciò che esiste di più grande, di più misterioso e di più duraturo.

In questo modo però il vero nucleo della « religione dei monumenti » viene soltanto accennato ma non ancora fissato. A me sembra, comunque, ch'esso sia insito in un senso primordiale dell'*eternità* (intesa qui non come fuori del tempo ma come prolungantesi oltre il tempo, materialmente non transeunte; nel senso, si direbbe, di una « falsa eternità ») e delle entità che con essa si trovano in intimo rapporto, cioè con il nucleo più interno della fortezza terrestre, con le stelle, con le rocce, con la morte e con l'architettura nel senso originale della parola. Nel 1784, ossia proprio nell'anno in cui il culto per il monumento aveva raggiunto il suo apice, vede la luce lo scritto di Goethe, *Der Granit* (Il granito), che è un inno a questo tipo di religiosità; e nel 1788 Kant scrive la sua *Critica della ragion pratica* recante la celebre frase relativa alla legge morale che esiste in noi e al cielo stellato che sta sopra di noi. Per ricordare la figura di Federico II di Prussia un astronomo propone, nel 1787, « di legare al nome di lui alcune stelle ancora sconosciute ». Sessantasei stelle di minore grandezza scoperte poco tempo prima portano, infatti, il nome di « Gloria di Federico ». Il Berger rese nota la nuova costellazione in un'incisione su rame e alcuni anni più tardi, nel 1792, il Chodowiecki rappresentò come in

un'apoteosi il rapimento di Federico nell'atto di contemplare queste stelle. L'idea del *monumento astrale* ebbe subito un grande successo. Al tempo stesso, però, si volle dedicare a Federico anche un monumento terreno. Venne perciò proposta la costruzione di una grande piramide il cui unico ornamento dovesse essere la scritta: *Federico.*[22]

Solo considerando questi fatti si può arrivare a comprendere come nella sua opera dal titolo *L'architettura considerata in rapporto all'arte, ai costumi e alla legislazione* (1804) il Ledoux, interrompendo la successione dei progetti (ciò che avviene solo in un altro punto), fa seguire al foglio con la rappresentazione del cimitero di Chaux un secondo foglio recante l'universo con i pianeti che tracciano le loro orbite. Esso porta la scritta: « Impianto del cimitero per la città di Chaux » e deve quindi essere riferito idealmente a quello. Dopo il cimitero dei corpi, quello dello spirito – l'eternità –, simboleggiato dalle sfere che si librano nel vuoto.

Questa « religione dell'eternità », molto simile, nella sua gelida astrattezza, al « culto della ragione »,[23] in genere è meno nota di quanto non lo fosse il nuovo culto della natura che è il suo polo contrario. Esistono soltanto pochi monumenti di quest'epoca: un esempio ci viene offerto dalla grande piramide di terra innalzata sui campi di battaglia di Waterloo. Il culto dell'eternità, inoltre, ha agito in misura minore sulla nostra epoca la quale, nel momento in cui l'architettura moderna aveva raggiunto il suo apice, respingeva decisamente tutto ciò che aveva un carattere monumentale. (Fa eccezione un progetto di Adolf Loos, il quale giunse a costruire un grattacielo a guisa di una gigantesca colonna dorica, idea questa che risale alla prima architettura della rivoluzione.)[24] Soltanto in alcuni cimiteri militari e in taluni monumenti del-

l'epoca della guerra mondiale dedicati a soldati si può notare un risveglio del rapporto con l'elemento ctonio e con i morti. E non è un puro caso che tre costruzioni sorte proprio quando il monumento aveva il predominio, poterono essere trasformate in monumenti al Milite Ignoto. Esse sono: l'« Arco di trionfo » di Parigi (1806), la « Vecchia guardia » di Berlino (1816) e la porta esterna della Hofburg di Vienna.

Se il parco « all'inglese » è la più forte espressione della religione panteistica, i monumenti commemorativi e funerari debbono essere considerati come la più forte espressione di un deismo il cui dio si mantiene impersonale e sconosciuto. È un dio dei filosofi, è l'idea dell'eterno e dell'immortale: « Eternità, il più grande degli idoli, il più potente fra i rivali di Dio » (G.K. Chesterton). Fra i progetti dei templi di quell'epoca si notano templi alla Terra e all'Immortalità, e si giunge persino a concepire un tempio di un dio qualsiasi che annulla i precedenti. Un progetto di Durand e Thibault (1803) ci mostra infatti un monumentale « luogo di riunione dei cittadini di una comunità, allo scopo di praticarvi un culto qualsiasi », *un culte quelconque* (!).

Il museo.

Quando, intorno al 1820, « fu compiuta la trasformazione della collezione principesca privata in museo popolare pubblico, il museo rappresentò – non certo come avviene oggi – una delle istituzioni più progredite. Per quella generazione, l'arte significava davvero qualche cosa di sacro... Pochi decenni più tardi, però, il carattere quasi sacro del museo andò perduto. La generazione dello Schinkel vide peraltro nel museo un tempio dell'arte e l'atrio a colonne che questo architetto fece erigere davanti al museo da lui

ideato non è poi funzionalmente tanto assurdo come oggi potrebbe apparire ».[25]

« In Germania esso è il primo portico che ha voluto esprimere ancora una volta, e chiaramente, il *pathos* del pronao degli antichi templi ».[26] Il motivo del tempio che, dalla fine del secolo diciottesimo in poi, era stato adoperato per vari usi e, fra l'altro, persino per la chiesa cristiana, trova ora – e soltanto ora – la destinazione adatta con la quale esso si amalgama liberamente e coerentemente.

Anche l'interno dell'edificio venne sottratto al mondo pratico. Dall'ambiente centrale simile al Pantheon, il visitatore doveva – secondo le parole dello stesso Schinkel – elevarsi. L'ambiente centrale doveva essere « il sacrario nel quale si conserva ciò che esiste di più prezioso », il luogo cioè di convegno e di iniziazione ai vari misteri: non un luogo di vita sociale ma di isolamento.

« Con la trasformazione del museo in un tempio dell'arte, per cui esso assunse un carattere sacro e si sottrasse per sempre all'indiscrezione dei profani, lo Schinkel creò – per usare un'espressione dell'Hölderlin – la chiesa estetica, vagheggiata in sostanza anche da Goethe e dal Wackenroder, là dove essi parlano di "santità dell'arte" ». L'idea della santità dell'arte è assolutamente nuova, e altrettanto nuovo è il vedere nell'artista « il supremo fra gli esseri terreni », « il sacerdote dell'arte ». Si noti che già nel 1773 Goethe chiamava l'artista « simile a Dio », « l'unto di Dio », colui che noi adoriamo, davanti al quale il mondo sta come davanti al suo creatore; e Wackenroder paragonava alla preghiera il godimento che si prova davanti a una pura opera d'arte.

Ma, considerato come tempio, il museo non è il tempio di un determinato dio bensì un *Pantheon* dell'arte, nel quale le vere creazioni – ammesso ch'esse

siano tali – delle varie epoche e dei popoli più disparati, vengono a trovarsi l'una accanto all'altra con pari diritti. Ma perché questo fosse possibile era necessario che le divinità per le quali un tempo queste opere d'arte furono create perdessero i loro attributi divini. « Eracle e Cristo divennero fratelli e decaddero ambedue come divinità per poter essere visti nel tempio dell'arte sotto un nuovo aspetto; come manifestazioni cioè di una divinità che ha divorato le altre ».[27]

Il senso di tolleranza è il concetto fondamentale della « chiesa estetica ». Così, accanto a un'immagine di Cristo, si può vedere nel museo una natura morta, e accanto a questa un ritratto o un paesaggio. La suprema sacralità di queste opere consiste nell'elemento umano considerato come sintesi dell'umanità creatrice. In un'atmosfera « temperante » il museo dissolve tutte le religioni considerandole come passate e le fa rivivere in una nuova, universale religione estetica, in un panteismo dell'arte che è il contrapposto del panteismo della natura.

Questo nuovo e universale senso del divino insito in una religiosità tollerante è quello stesso espresso dallo Schleiermacher (1768-1834). Ogni fede in Dio è fede veramente religiosa nella misura in cui è sentimento dell'immensità di Dio (cioè dell'universo) e in quanto è « concezione » dell'universo stesso. E, « se è vero che esistono rapide conversioni, se è vero che si danno casi in cui la mente dell'uomo – che a tutto sembrava rivolta fuorché a elevarsi sopra il mondo finito – si apre d'un tratto al senso dell'universo e che questo gli si manifesta in tutto il suo splendore, a operare questo miracolo è stata – io penso – soprattutto la contemplazione di un'opera d'arte ».

Il mondo, per il quale il museo diviene il tema più sacro, è, già per la sua essenza, un mondo che vede ogni cosa in una prospettiva storica. Gli stili del

passato possono ora essere destinati per il loro contenuto spirituale anche a scopi moderni. Infatti ogni stile del passato trova una sua particolare giustificazione nel presente, in funzione di uno scopo specifico, così come ogni opera d'arte del passato ha un « suo proprio » momento nel quale essa si manifesta e ci parla.

« Ciò che già faceva presagire lo Schinkel con il suo museo, appare ora più evidente nel Klenze. Il museo... è uno degli ideali veramente vivi di quest'epoca ». I musei più grandiosi d'Europa sono sorti proprio in quegli anni. Così la Gliptoteca di Monaco (1816-1834), il British Museum di Londra (1824) e molti altri.

La potenza del tema del museo si manifesta anche per il fatto che gli altri temi impallidiscono di fronte ad esso. Il castello che Luigi I si fece costruire a Monaco di Baviera può, in molte delle sue sale, essere scambiato per un museo. L'esempio che più di ogni altro ci dimostra come l'ideale museografico determini anche quello della casa privata, ci viene offerto dalla casa di Wilhelm von Humboldt a Tegel; nel 1815 Goethe desidera « abitare in una sala piena di statue per potersi risvegliare circondato dalle figure degli dèi ». Questa concezione si nota persino nel modo di costruire le città. Mentre le città ideate dagli architetti della rivoluzione appaiono come un affastellamento di monumenti (un esempio è la Karlsruhe del Weinbrenner), la Monaco di Luigi I assume l'aspetto di un museo architettonico.

In nessun luogo però questa tendenza appare così evidente come nell'uso di trasformare anche il monumento in un museo. Il « Walhalla » del Klenze, monumento sorto nel 1830-1842 e che, per quanto riguarda la forma, si ispira ai progetti del Gilly, è sostanzialmente un museo. « Significativo è il libro che lo stesso Luigi I scrisse prevedendo la futura situa-

zione. Esso è concepito secondo i criteri di un catalogo per museo: a ogni nome e a ogni busto del personaggio eternato corrisponde un breve cenno caratteristico, al quale si aggiunge la descrizione della sua attività storica. Improvvisamente, dunque, siamo giunti a trovarci trasformati in visitatori di museo ». « Chi, per esempio, prima di visitare il Walhalla, abbia avuto occasione di vedere la Gliptoteca di Monaco, anch'essa opera del Klenze, e si ricordi ancora della sala con i busti romani, si persuaderà che la diversità di sensazioni ch'egli prova visitando il Walhalla corrisponde alla diversità che passa tra la visita a un museo artistico e quella a un museo storico », scrive lo Schrade cogliendo nel segno. « Il profondo carattere museografico che domina nel Walhalla avrebbe dovuto essere, secondo l'idea originaria, ancora più accentuato. In uno dei progetti del conte di Hallerstein si era infatti pensato di collegare l'una all'altra le due costruzioni del Walhalla e della Gliptoteca – le quali erano state ordinate contemporaneamente – e di formare con esse un'unità architettonica, di modo che le persone che visitavano il Walhalla dovessero percorrere, prima, il museo delle sculture antiche ».[28]

Lo spirito museografico riesce persino a penetrare nei progetti delle chiese. Le forme di museo più tarde giungono raramente all'altezza dei progetti eseguiti nel decennio tra il 1820 e il 1830. Al museo, considerato come « chiesa estetica », seguirono, in realtà, altre due concezioni più recenti: il museo « palazzo delle arti » (sorto alla metà del secolo diciannovesimo), in cui si dà un maggiore peso non tanto al patrimonio artistico dell'antichità quanto a quello del rinascimento, non tanto alla scultura quanto alla pittura; e il museo « esposizione d'arte » permanente.

Se il museo era riuscito a mantenere solo per breve tempo la sua posizione di tema dominante e se

aveva dovuto cedere presto il primato ad altri temi, il suo spirito agisce ancora oggi con la massima intensità in ogni settore della vita.

Ernst Jünger ha approfondito meglio di ogni altro questa constatazione: « Ci si inganna facilmente », egli così si esprime, « nel valutare con esattezza quanto sia grande la forza di espansione determinata dall'entusiasmo per il museo, forza che è in continuo aumento... Basti pensare alla maniera con la quale le chiese si trasformano in musei. Oggi, molte persone visitano le chiese con il medesimo spirito con il quale visiterebbero un museo, e le chiese si regolano in conseguenza...

« Non di rado si nota che anche le vecchie famiglie entrano in un simile ordine di idee. Oggi infatti esistono non solo principi che nei castelli ereditati dai loro antenati possono quasi essere considerati direttori di musei, ma anche principi le cui rendite sono il frutto esclusivo dei biglietti d'ingresso e delle consumazioni dell'enorme massa dei visitatori.

« Ma, in questo caso, si tratta solo di un settore marginale rispetto all'intero ambito che risente della passione per il museo. Essa infatti investe una zona di tabù assai più vasta quando si tratti di proteggere le bellezze naturali e i monumenti. Oggi esistono fiori, alberi, paludi, case, paesi, città e uomini sui quali grava il tabù museografico...

« Da questo punto di vista prende risalto l'affinità che esiste tra il regno del museo e il grande culto dei morti e delle tombe, e il museo confessa, così, di essere figlio legittimo del monumento. In linguaggio tecnico tutte queste cose sono "monumenti" (si riflette sull'espressione "monumento" naturale) e gli impiegati ne sono "conservatori": una denominazione, questa, dalla quale traspare il rapporto del museo con il processo di mummificazione... Nella passione museografica si mostra il lato morto della nostra scienza... ».[29]

Architettura utilitaria e casa di abitazione.

L'architettura utilitaria. – Per breve tempo, cioè tra il 1830 e 1840, l'architettura utilitaria e la casa di abitazione divengono i temi che ispirano le opere più perfette e più nuove. Questa breve fase si distingue nettamente sia dalla precedente sia anche dalla seguente.

Nell'ambito dell'architettura questi anni sono caratterizzati da una straordinaria razionalità. Dappertutto si manifesta la tendenza verso temi architettonici esclusivamente pratici che vengono trattati semplicemente e con una certa leggerezza. I progetti di quest'epoca mostrano un carattere intrinseco di modernità che attrassero la « nuova architettura » quando essa si trovava agli inizi e non era ancora sfociata nel radicalismo della pura costruzione. Essi sono superiori agli edifici « moderni » per l'armonico equilibrio che si nota tra la realistica aderenza allo scopo e la dignità umana del loro aspetto, ciò che in seguito non si riuscì più a ottenere.

Il nuovo movimento è una rinuncia sia alla monumentalizzazione sia anche alla storicizzazione museografica. Dopo il suo viaggio in Inghilterra, durante il quale ebbe occasione di conoscere le nuove costruzioni industriali inglesi, lo Schinkel dichiara che « il senso del monumento si è smarrito ». Ci si rifiuta ora decisamente di applicare forme morte a necessità vive. Un giovane architetto trentasettenne, lo Hübsch, formula nel 1828 le nuove idee e, quasi contemporaneamente, lo Schinkel esprime le sue nuove constatazioni. Ma come gli architetti pensano anche i migliori pittori dell'epoca. Nel 1832, per esempio, Ferdinand Georg Waldmüller dice freddo e deciso: « Le caratteristiche dell'arte greca non potranno mai essere quelle dei tempi nostri. Lo stesso si può dire dell'arte del medioevo ».

Il cambiamento improvviso si compie poco prima del 1830. Questa fase mostra con molta evidenza i suoi caratteri nell'opera dello Schinkel che, con la sua geniale capacità ai mutamenti – i quali però indicano anche una certa superficialità –, riflette nella sua produzione tutte le fasi che si sono susseguite a partire dalla rivoluzione. Scolaro del Gilly, egli aveva esordito con la costruzione, a Berlino, della *Königswache* ancora vicinissima al tipo di monumento, e aveva creato con il suo *Alten Museum* di Berlino, il capolavoro della chiesa estetica degli anni tra il 1820 e il 1830. In seguito, nel terzo decennio dell'ottocento, egli era giunto a concezioni più semplici e più sincere che raggiungono la loro più alta espressione nell'architettura utilitaria. Intorno al 1840 seguirà una fase teatrale. Nel 1827 sorge una costruzione straordinariamente moderna e semplice, destinata a un grande magazzino per la città di Berlino – il primo di questo tipo – « che, con leggere modifiche, potrebbe essere costruito anche ai nostri giorni ». Non meno rivoluzionaria, pur non essendo una delle opere migliori dello Schinkel, è l'Accademia di architettura di Berlino. « In questa coerente costruzione, che evita quasi tutti gli elementi architettonici del passato, si delinea la possibilità di liberarsi completamente dai ceppi della tradizione ».[30] Di aspetto altrettanto moderno sono alcune costruzioni utilitarie della medesima epoca. In questi anni la costruzione utilitaria, e specialmente quella destinata alle fabbriche, raggiunge in tutta l'Europa vette altissime. Le creazioni di questo periodo sono ancora troppo poco note e studiate.

Dappertutto si manifesta una nuova volontà di giungere al « vero ». Il classicismo appare ora come uno stile « mendace ». Sinceri e veramente vivi si è

soltanto là « dove si crea il nuovo; là dove ci si sente, invece, completamente sicuri, la situazione appare già un po' sospetta perché ciò significa che si sa già qualche cosa di *sicuro*; che qualche cosa che già esiste viene fatta propria e usata ripetutamente», scrive lo Schinkel.

Questo tendere alla verità esige, inoltre, un materiale genuino. Non si può sopportare « che dei buoni mattoni dal bel colore rosso vengano nascosti sotto uno strato di calce ». Per lo stesso motivo si pretende sincerità nella costruzione. « Non è lecito mascherare le pareti vuote – frutto naturalmente di una precisa determinazione – con finte costruzioni », scrive lo Hübsch nel 1828.[31] Questo potrebbe forse essere scritto oggi da un teorico dell'architettura.

Verità significa, in sostanza, un pensiero che sorge dalle intime esigenze del tema architettonico, senza riguardo alla simmetria del monumento. La tendenza alla asimmetria è infatti chiaramente visibile nel decennio 1830-1840, specialmente là dove essa è applicata all'architettura del castello. Scompare così l'ultima eco della dignità rappresentativa. « I castelli di Glienicke (1826) e di Charlottenhof (1829), opera dello Schinkel, non sono castelli di dimensioni ridotte bensì residenze private di campagna: sono vere e proprie case di abitazione ». Un altro esempio di architettura asimmetrica è la Galleria d'arte dello Hübsch, ideata nel 1840. Persino il Klenze, pioniere di quell'orientamento che qui si combatte, giunge all'asimmetria nel suo progetto per un « Pantechnion » (1834).

Il medesimo anelito verso la verità, la chiarezza e la naturalezza si nota anche nella pittura, come ad esempio in Waldmüller (1793-1875) e, in parte, anche in Corot (1796-1875). Ma il genere che più intimamente corrisponde a questa architettura obiettivamente umana è, più che la pittura, la nuova tecnica del dagherrotipo (1839). Al carattere del decennio 1830-1840 è legato ciò che in questa forma primitiva della fotografia tanto ci entusiasma: l'unione cioè della sincerità e della obiettività a un aspetto umano e sincero.[32] Si può dire che l'invenzione della fotografia sia il simbolo autentico di questo decennio. L'importanza che per essa acquisterà la luce naturale si nota contemporaneamente nella pittura del Waldmüller, che è una « semplice trasfigurazione della verità ».

La casa di abitazione. – Nella casa di abitazione si mette ora l'accento sugli attributi « comodo » e « accogliente ». Importante come la tendenza alla « verità » è la tendenza al « piccolo ». Questa tendenza si manifesta anche nel castello principesco. Gli edifici dello Schinkel, dei quali si è già trattato, sono non soltanto asimmetrici ma anche straordinariamente piccoli. Già i contemporanei avevano notato la sorprendente piccolezza delle stanze.

L'amore per tutto ciò che è piccolo è forse il tratto più caratteristico dello stile « Biedermeier ». Lo stile che così viene chiamato è soltanto un fenomeno parziale, ma molto caratteristico, del decennio 1830-1840. Esso ha il suo centro di gravità non nell'architettura utilitaria ma nella casa o, per dir meglio, nella singola stanza che nell'ambito di un unico vano racchiude spesso tutto il mondo borghese.[33] Proprio qui ha inizio la nuova civiltà domestica che crea mobili di forma « comoda » e assolutamente originali. Compare ora fra l'altro, e per la prima volta, il mobile imbottito nel quale le parti in legno sono invisibili. Nella stanza i mobili vengono collocati a gruppi disposti con spontanea asimmetria.

Il « Biedermeier » riesce a creare una nuova unità di tutte le arti. Centro di questa unità sono la stanza e la casa. È assurdo parlare di una chiesa Biedermeier:

in un certo senso è un tema che non esiste più. Punto di riferimento di tutte le arti diviene l'uomo, inteso come entità privata: il privato che rinuncia alla vita in pubblico, non però il solitario.[34]

L'uomo diviene il nuovo centro. Come privato, non gli si addice un'architettura « ufficiale » (da ora in poi adatta soltanto all'impiegato governativo) ma una casa arredata con gusto e mobili deliziosi. Non gli si addicono neppure opere di scultura che, per il loro genere, tendono all'ufficialità, sebbene talvolta – come nella descrizione di un atrio della « casa delle rose » fatta dallo Stifter nel suo romanzo *Nachsommer* (Tarda estate) – compaia, quale messaggero dell'antichità, un esemplare isolato. Egli raccoglie invece opere plastiche di arte minore, cammei, monete. I quadri ch'egli possiede – non storici, non mitici, ma naturali e sinceri – formano l'ornamento delle pareti, sono « ricordi », o qualcosa che ha affinità con la letteratura, oppure fotografie che hanno in sé un valore umano. Perfino il parco di questo individuo privato costituisce la natura intima nella quale egli va per così dire « a passeggio ». Il suo breviario è l'antologia dei classici, la sua cappella la musica da camera, la sua cattedrale la sinfonia.[35] Il mondo è per lui una casa (F. Heer).

Il significato che questo mondo ha per lui, l'entusiasmo che suscitano in lui la bellezza e la semplicità che in una temperante armonia abbracciano tutte le cose, a cominciare dalle fini venature di un legno prezioso fino ai più alti valori del genio, non ebbe mai una descrizione migliore di quella che lo Stifter ne diede in *Nachsommer*, descrizione che può essere considerata l'autorappresentazione postuma di questo periodo. È ancora lo Stifter che, nella celebre prefazione al suo volume di racconti dal titolo *Bunte Steine* (Pietre variopinte, 1852) – ancor oggi spesso citata – difende contro i tempi nuovi gli ideali, anch'essi nuovi,

della « vita nelle piccole cose » e della « dolce legge », quegli ideali appunto il cui centro tangibile era stata la casa Biedermeier.

In questo mondo casalingo l'arte figurativa ha fin dall'inizio soltanto una parte di secondo piano e questa parte modesta essa disimpegnò fino in fondo con purezza d'intendimenti. Con la rinuncia all'ufficialità e con l'avversione a tutto ciò che è monumentale, il centro di gravità venne a trovarsi – come nell'Olanda del secolo diciassettesimo – nella pittura da cavalletto che ebbe per scopo l'esaltazione della vita di ogni giorno. Ciò che è fedele, accurato, fine, caro – parole, queste, predilette in quel tempo – diviene ora l'elemento centrale di quest'arte figurativa. La natura intima e misteriosa, grande nel suo trascorrere silenzioso, la vita in una piccola cerchia, l'esistenza vegetativa dei fanciulli e dei vecchi, la popolazione rurale che non possiede storia, la luminosità della campagna che ogni giorno si presenta allo sguardo, sono i nuovi temi di questo piccolo mondo borghese.[36]

Per comprendere a fondo tale ambiente è necessario però metterlo in rapporto con la mitologia. La rinuncia all'elemento storico va di pari passo con la rinuncia a quello mitico. Fu allora che ebbe inizio (di questo si parlerà in seguito) la svalutazione dell'antica mitologia per mezzo della caricatura. Mentre il mondo si oggettiva nella realtà di ogni giorno, il grandioso elemento mitico diviene piccolo e si ritira nel mondo del fanciullo. Il mito vive ancora, ma soltanto in forma di fiaba; il canto eroico diviene saga infantile, l'Uomo-Dio si trasforma nel Bambino Gesù. Il mondo del fanciullo acquista un significato insolito: comincia ora la grande fioritura dei giocattoli e dei libri per l'infanzia. Proprio qui, in questo ambiente infantile, il mondo borghese sente ancora l'alito del mito. La festa più importante è il Natale, che, considerato co-

me festa domestica del Bambino Gesù e dei fanciulli, acquista un altissimo splendore spirituale. Nel 1818, infatti, fu composto il noto canto natalizio *Stille Nacht, heilige Nacht* (Notte silente, notte santa).

L'adulto trova il compenso spirituale del mito nel sentimento e nell'umorismo. I maestri dell'umorismo europeo, come il Richter (1803), lo Schwind (1804), lo Spitzweg (1808), e con essi il Dickens e i suoi illustratori, appartengono a questo decennio. « Per il singolare umorismo di questi artisti, per la loro arte che riesce a trasfigurare la realtà in maniera ironica, grottesca o fiabesca, diminuendo insieme o ironizzando o facendo degenerare in caricatura politica l'elemento demoniaco, l'uomo borghese, il *milieu* domestico, tutto ciò che è vicino, piccolo, bizzarro divengono elementi indispensabili ».[37]

Anche oggi questo aspetto, subito respinto dalle nuove generazioni, è ben lungi dall'essere morto. In alcune regioni europee ed extraeuropee (l'America, infatti, ha anch'essa il suo Biedermeier e, con esso, una fioritura di arte domestica[38]) questa epoca costituisce il modello – mai più raggiunto – della vita casalinga e di una civiltà che si ripiega in un'atmosfera interiore e intima.

Il teatro.

Dalla metà del secolo in avanti, tema architettonico dominante diviene il teatro, che sotto la forma di Teatro dell'Opera rappresenta una nuova specie di Pantheon di tutte le arti.

Il suo spirito (che prende forma nel teatro della fine del secolo diciannovesimo) è più facilmente comprensibile se si concepisce il teatro come contrapposto dionisiaco a quel tempio apollineo dell'arte che è il museo.

Teatro e museo non sono, in se stessi, temi nuovi. Il teatro così come noi lo conosciamo è, al pari dell'Opera, una creazione dell'epoca barocca. Come il museo, esso si svincola dall'architettura di corte dalla quale aveva preso origine, diviene un edificio a sé stante e giunge al predominio.

Questo processo ebbe inizio alla fine del secolo diciottesimo ma si compì definitivamente intorno al 1840 sia nel campo dell'architettura (dove gli edifici del Semper conducono a una svolta e creano il tipo divenuto poi determinante), sia anche nel campo del dramma, cioè con le nuove esigenze che Richard Wagner manifestò nelle sue opere, esigenze che, peraltro, erano già latenti anche in altri campi della creazione artistica. Nel campo della pittura, per esempio, le opere mature di Delacroix dimostrano, per la prima volta, di ricercare e di trovare il contatto con il barocco.

Il punto in cui convergono le nuove tendenze è costituito dall'idea dell'opera d'arte unitaria ideale – vagheggiata, ma non realizzata, all'epoca del romanticismo – e da quella del teatro considerato come sacrario, il cui simbolo è Bayreuth. Non si può quindi negare che il teatro dell'epoca sorga con aspirazioni di carattere sacro.

Guardando la situazione dall'esterno, la novità consiste in un ritorno alla dinamica, in una rinnovata predilezione per tutto ciò che è sensazione, colore e movimento e in una nuova sintesi di tutti i sensi nell'esperienza artistica. A questa reazione, che erompe dappertutto spontanea, l'opera d'arte unitaria del teatro, e specialmente del Teatro dell'Opera, offre il più grandioso campo d'azione.

Il progetto per un teatro d'arte drammatica, dall'apparenza sontuosa, eseguito dal Gilly nel 1800 (sotto certi aspetti, il primo teatro moderno), era concepito ancora in maniera del tutto monumentale. E an-

che il teatro dello Schinkel a Berlino, costruito nel 1819, il quale porta alcune innovazioni decisive e impegnative per l'avvenire, è ben lungi dall'avere quell'atteggiamento interiore così deciso come il suo *Alten Museum* del 1824. In quest'ultimo, l'atrio a colonne che forma un tutto organico con l'idea fondamentale dell'edificio, appare come una necessità intima; nel primo, invece, lo stesso atrio assume un aspetto convenzionale. Ma l'edificio presenta soprattutto una freddezza interiore che contrasta profondamente con la concezione del teatro. È significativo il fatto che l'interno offre fredde tonalità lunari – azzurro e argento – mentre tutti i teatri costruiti all'epoca della piena fioritura si attengono alla triade barocca, sensuale e sontuosa, del rosso, dell'oro e del bianco.

In Gottfried Semper (1803-1879), l'architetto pioniere della nuova epoca, è palese fin dai suoi primi passi la tendenza a liberare tutte le arti dall'isolamento nel quale gli anni intorno al 1800 le avevano relegate. In contrasto con il Boetticher – grande teorico dell'epoca dello Schinkel –, egli non ammette alcuna divisione tra forma artistica e forma elementare. La sua prima opera, del 1834, *Vorläufige Bemerkungen über die vielfarbige Architektur und Plastik bei den Alten* (Osservazioni preliminari sull'architettura e la scultura policrome presso gli antichi) è il primo segno del cambiamento d'indirizzo. Questo suo scritto fu preceduto da quello del suo maestro parigino Hittorf (1792-1867), *L'architecture polychrome chez les Grecs*. Già in quest'opera è chiara la tendenza a immaginare per le costruzioni nude – le sole che fossero penetrate nella nuova concezione « classica » dell'antichità – non solo la decorazione pittorica ma anche « l'ornamentazione in metallo, le dorature, i drappeggi dei tappeti, i baldacchini, le tende e la suppellettile mobile; anzi si comincia addirittura – ciò è molto significativo per la

nuova concezione sintetica e drammatica – a non trascurare l'ambiente circostante come anche la partecipazione di popolo, sacerdoti, e persino di cortei ». Non si può negare che lo Schinkel avesse già preparato qualche elemento perché questa trasformazione potesse avvenire, ma la nuova immagine raffigurante una classicità viva e variopinta nasce solo in questo momento. Non appena però l'antichità è vista sotto questo aspetto, si comincia a riscoprire l'arte del rinascimento e del barocco e si respinge l'antichità classica.

Leggendo la descrizione che il Semper fa di un tempio antico, si ha l'impressione ch'egli parli di un lussuoso edificio di rappresentanza di questa nuova èra alla quale sono indissolubilmente legate la fusione di tutte le arti, la crescente importanza dell'artigianato, della decorazione e delle arti sceniche.

Il nuovo tipo di teatro delineato dal Semper nel suo primo progetto per l'Opera di Dresda (1838) e realizzato, nel secondo (1869), con forme più mature, dimostrò che l'elemento determinante consisteva non tanto nella disposizione ambientale e nell'aspetto esteriore – caratteri, questi, che avevano fatto la loro comparsa in fasi precedenti – quanto piuttosto nel sorgere dell'elemento sintetico, percepibile a tutti i sensi, e di quello dionisiaco. L'opera di Dresda fu una costruzione che, allora, fece veramente epoca (H. Beenken).

Il teatro diviene ora un tema dominante nelle opere dei più valenti artisti e architetti e mostra chiaramente l'orientamento prediletto dell'epoca. Fra il 1840 e il 1880-1890 sorgono la maggior parte dei nuovi Teatri d'Opera. La forma in cui essi sono concepiti è valida anche ai nostri giorni, a più di un secolo di distanza. Anche le costruzioni più note dei grandi architetti della metà del secolo sono teatri. Il teatro sfoggia una pompa paragonabile a quella dei palazzi reali.

La costruzione dell'Opera di Parigi, per esempio, costò cinquanta milioni di franchi.

Ciò nonostante, l'architettura fa soltanto da ricca cornice all'idea della *Gesamtkunstwerk*, che si realizza in forma elementare nelle opere e nelle visioni di Wagner. Comunque lo si consideri (la posizione nei suoi riguardi è stata sempre una posizione passionale), Wagner deve essere inteso come il genio della metà del secolo: non un architetto e neppure uno scultore o un pittore, ma una figura sintetica e ibrida: il poeta del suono. In lui tutti gli elementi, anche quelli che determinano la « nuova architettura », si aprono il varco con impeto insolito e incomparabilmente più violento: all'elemento teatrale e a quello drammatico si aggiunge la tendenza alla sintesi di tutte le arti e alla sinestesia di tutte le sfere sensibili dell'arte che trovano nell'arte stessa la loro espressione: la tendenza alla passione, al movimento, al colore; in sostanza al dionisiaco. Le sue prime opere sono di poco posteriori al teatro di Semper: il *Rienzi* è del 1842, *Il vascello fantasma* del 1843, il *Tannhäuser* del 1845. Nel *Rienzi* anche il soggetto è tolto dal rinascimento.

Con quel caratteristico senso di consapevolezza del proprio operato che accompagna le creazioni, anche le più elementari, dell'epoca (il Delacroix e il Semper sono stati anch'essi dei teorici della loro arte), Wagner ha delineato nei suoi scritti – e specialmente in quello uscito nel 1850, dal titolo *Das Kunstwerk der Zukunft* (L'opera d'arte dell'avvenire) – gli ideali sacri del teatro. L'idea dell'opera d'arte unitaria è descritta qui con grandissimo slancio. La forza creatrice dell'arte futura non è l'architettura bensì il dramma.

« La meta più alta dell'uomo è l'arte... L'uomo, teso verso l'arte, può appagare completamente se stesso fondendo tutte le specie di arte in un'unica opera d'arte unitaria... Il dramma è la massima opera d'arte

unitaria. Esso può raggiungere il più alto grado di perfezione soltanto se ogni specie d'arte vi è presente nella sua forma più perfetta ». Il dramma prende perciò al suo servizio le due grandi triadi, architettura-scultura-pittura e danza-musica-poesia, assegnando loro un compito preciso.[39]

« L'architettura non può avere aspirazione maggiore di quella di creare per una collettività di uomini – i quali mediante se stessi rappresentano, si direbbe, artisticamente se stessi – l'ambiente adatto perché l'opera d'arte umana possa manifestarsi. In un comune edificio utilitario l'architetto si deve adeguare soltanto allo scopo più basso, cioè a quello materiale. In un edificio di lusso invece [quest'alternativa è una caratteristica del secolo diciannovesimo] esso obbedisce a una esigenza non necessaria e non naturale... ». Solo nella costruzione di un teatro « l'architetto deve procedere unicamente come un artista e tenere sempre presente l'opera d'arte... Questa esigenza è doppia: quella del dare e quella del ricevere ». Egli costruisce l'ambiente di colui che deve ricevere e, come d'incanto, l'ambiente scenico dà allo spettatore l'impressione « di un mondo ». Ne consegue che il massimo compito per il paesaggista è quello di completare l'architettura plastica della scena « fino a ottenere un'assoluta verità artistica, e di adornarla con i freschi colori della natura e con la calda luce dell'ètere ». « Per un pittore questa attività è di gran lunga più dignitosa di quella che fino allora lo aveva costretto a lavorare nel limitato spazio di un semplice quadro, di quel quadro che egli appendeva poi a una squallida e solitaria parete nella casa di un individuo egoista o che sacrificava in un magazzino chiuso, incoerente, snaturatore ». In questa frase appare chiaro che la pittura « pura » del secolo diciannovesimo non possedeva una patria. Il pittore « colmerà ora l'ampia cornice della

tragica scena e, dando forma a tutto lo spazio racchiuso in essa, testimonierà la propria forza nel creare la natura. Tutto ciò che, servendosi unicamente del pennello e di raffinate mescolanze di colori, riusciva soltanto ad accennare o ad avvicinare all'illusione, egli saprà d'ora in poi portare all'illusione perfetta, usando con arte i mezzi di cui dispone, cioè l'ottica e il sapiente gioco delle luci... ». « Egli non si pentirà davvero di aver rinunciato a dipingere sul suo liscio pezzo di tela per dedicarsi a quest'arte che gli mette a disposizione un'intera scena ».

Sulla scena che, insieme con il pittore, l'architetto-scultore ha composto, « compare ora l'uomo foggiato artisticamente, così come l'uomo naturale compare sulla scena della natura. Quello che scultori e pittori si sforzavano di riprodurre sulla pietra o sulla tela, questi uomini lo riproducono su loro stessi, sulla loro figura, sulle membra del loro corpo, sui tratti del loro volto, tesi verso una vita artisticamente cosciente ». « Nel dramma l'illusione dell'arte figurativa diviene quindi verità: pittore e scultore tendono la mano al danzatore e al mimo per poi sbocciare nel dramma stesso »; l'autore però diviene poeta, e per essere poeta diviene musicista. Il danzatore, il musicista e il poeta si riuniscono nella stessa persona... L'orchestra infine è, si può dire, il suolo del sentimento infinito e universale dal quale il sentimento individuale del singolo attore può nascere e raggiungere la sua pienezza. Essa può quindi « essere paragonata alla Terra che diede ad Anteo una nuova vita immortale ».

« Completandosi in alterni giri, le arti sorelle si mostreranno e si affermeranno ora insieme ora a coppie ora isolate, secondo le esigenze dell'azione drammatica che è la sola a dare la misura e a rivelare l'intenzione ». « Nell'opera d'arte unitaria dell'avvenire non si tralascerà di sfruttare le ricche possibilità delle

singole arti perché solo in essa queste possibilità giungeranno al loro completo sviluppo ».

Le medesime tendenze che innalzano il teatro all'importanza di tema dominante esistono contemporaneamente anche nella pittura. Il genere di pittura che spiritualmente corrisponde all'epoca legata al nome di Semper per l'architettura, e a quello di Wagner per la musica, è rappresentato dalla pittura del Delacroix.[40]

Nato nel 1798, il Delacroix aveva cinque anni più del Semper, quindici più di Wagner ed era contemporaneo della generazione del « Biedermeier », ma si sentiva interiormente legato a un mondo nuovo. Dopo aver dimostrato in un suo lavoro giovanile dal titolo « La barca di Dante » (1821) – opera che, peraltro, attirò l'attenzione dei contemporanei – uno spiccato talento drammatico, egli determinò da solo nel 1840 la trasformazione della pittura, orientandosi verso un colore ardente e sensuale, verso una strumentale potenza coloristica mai vista neppure all'epoca del barocco – si può dire, una nuova orchestra – usando i motivi di animali, donne, cavalieri, cacce, battaglie e sangue. Si nota in lui la predilezione, caratteristica di quell'epoca, per l'elemento orientale, concepito così come lo si intendeva allora, cioè non come l'indolenza passiva di un Ingres bensì come rigoglio, esuberanza dei sensi, ardore. Nel Delacroix riappare il legame con il barocco e con il prebarocco dell'alto rinascimento, non però come un retaggio dei singoli mezzi ma come un vero e proprio rinascimento legato a Rubens, a Paolo Veronese, a Raffaello. Con il Delacroix fanno la loro ricomparsa le pitture dei soffitti in uso nel pieno rinascimento e nel barocco (si ricordi il Salone del Re e la Biblioteca del Palais de Bourbon, 1833-1837 e 1838-1847, il soffitto della Galleria di Apollo al Museo del Louvre).

Il celebre quadro « L'entrata dei Crociati a Costantinopoli » eseguito dal Delacroix nel 1840 sembrò al Meier-Graefe « una di quelle vittorie che nella storia dell'arte possono essere paragonate alle svolte decisive della storia ». Il Meier-Graefe paragona l'importanza di questo quadro a quella che ha per il régence e il rococò il quadro di Watteau « L'imbarco per Citera ». « L'entrata dei Crociati a Costantinopoli » esercitò sulla pittura legata all'ambiente ufficiale del teatro – ma soltanto su di esso – lo stesso influsso che esercitò il Teatro dell'Opera di Gottfried Semper (1838) sull'architettura neorinascimentale e le prime opere di Wagner sulla musica.

Wagner e Semper erano amici, e il Semper già da tempo aveva in animo un progetto per costruire a Monaco un edificio da adibirsi al Festival della Nazione (1864-1866). La pittura del Delacroix è stilisticamente al livello del Semper: un soffitto dipinto o un sipario del Delacroix potrebbero essere il coronamento formale dei teatri del Semper. Interiormente essa è vicina a Wagner. Questo fu capito, oltre che dal Nietzsche, anche dal più geniale dei critici del secolo diciannovesimo, Charles Baudelaire, il quale salutò entusiasticamente l'arte di Wagner e anche quella del Delacroix.

Nella sua prima fase, tutto questo movimento ha motivi profondi, ma nella seconda fase, rappresentata da artisti nati tra il 1830 e il 1850, esso degenera sempre più in una teatralità deteriore. È la via che conduce da Semper ad Hasenauer e a Bruno Schmitz, dal Delacroix a Makart.

In quest'epoca tarda, divenuta superficiale, l'elemento teatrale agisce però in ogni settore della vita e dell'arte, mutando aspetto e con sorprendente potenza. Esso costituisce la somma di quei fenomeni ai quali si allude quando, a grandi linee, si condannano gli

anni che vanno dal 1880 al 1890. Ma proprio questa fase è, con tutte le sue degenerazioni, molto istruttiva per arrivare a comprendere l'epoca nel suo complesso. Molto c'è ancora da dire su di un tale argomento. In questo scritto, mi limiterò solo ad alcuni punti.

Quando, per esempio, nel 1848 la sala della Camera dei deputati di Parigi assunse la forma di un teatro il cui proscenio presentava al centro un prospetto dipinto, ciò poteva spiegarsi con un influsso esercitato dal teatro. Non bisogna però dimenticare che, in quell'epoca, le discussioni parlamentari erano divenute vere e proprie rappresentazioni teatrali, per assistere alle quali gli spettatori si affollavano nelle tribune proprio come avveniva per i « drammi » dei grandi processi sensazionali, la cui fioritura accompagna quella del teatro.

Ma perfino l'architettura sale sulla scena. L'elemento teatrale storicizzante trova la sua espressione più caratteristica negli edifici di Luigi II di Baviera. Nella sua residenza di Monaco, gli ambienti dei piani superiori erano in parte ornati con decorazioni teatrali, in parte erano sistemati a diorama. I castelli di Neuschwanstein, Hohenschwangau, Linderhof, Herrenchiemsee, sorti nello spirito del teatro e divenuti essi stessi palcoscenici di teatro, sono quasi « decorazioni » teatrali tridimensionali.

Il teatro penetra nell'abitazione privata con il salone di rappresentanza della metà del secolo diciannovesimo. Una stanza come l'*Atelier* di Makart, la quale ha determinato lo stile « makartiano » della casa e della decorazione, vuole significare che il pittore « si mette sulla scena ». Un particolare è molto significativo, cioè la collocazione obliqua dei mobili e delle quinte, sconosciuta a tutti i precedenti stili di arredamento. Essa è l'origine del principio sul quale si basa il teatro del tardo barocco: la « scena ad angolo ».

Ciò che maggiormente colpisce e provoca un senso di pena è il vedere come l'elemento teatrale invada completamente campi ad esso estranei. Ciò appare evidente quando si confrontino i monumenti del tardo secolo diciannovesimo con le forme pure del monumento degli anni intorno al 1800 e con il monumento museografico del 1820 circa. Un esempio di un monumento architettonico figurativo « di gala », sorto sotto l'influsso del teatro, è il monumento di Bruno Schmitz sul monte Kyffhäuser, in Turingia. « L'atmosfera romantica del cortile, ai piedi della torre recante la figura dell'imperatore Barbarossa seduto sul trono, è un "teatro" della peggiore specie » (H. Schrade). Anche il semplice monumento figurativo si teatralizza sempre più, come per esempio nelle opere di Dalou.

Wagner aveva riservato al pittore, come massimo suo compito, la concezione della scena. Il lato caricaturale di questo programma consiste nella predilezione per i cosiddetti cosmorami e diorami, specie di panorami nei quali l'immagine, dipinta a guisa di scenario, diviene un primo piano a rilievo. Si giunge così al punto da allestire una esposizione di quadri accompagnata da manifestazioni teatrali accessorie. In quest'epoca, per esempio, fu esposto a Vienna il colossale dipinto di J. Payer dal titolo: « Senza ritorno », rappresentante l'equipaggio della spedizione austriaca al Polo raccolto in un drammatico gruppo. Per rendere l'illusione più evidente si fece risuonare nell'ambiente buio il sibilo di un ventilatore.

Una grande parte dei quadri narrativi della fine del secolo diciannovesimo è concepita a guisa di scenario. Guardando molti di essi si dubita se si intenda rappresentare proprio l'avvenimento storico ovvero la sua rappresentazione sulla scena. Un esempio fra i molti eseguiti dal Piloty ci viene offerto dal quadro intitolato: « Seni presso il cadavere di Wallenstein ».[41]

A questo tipo appartengono anche i grandi cortei dell'epoca in costume storico e i balli mascherati.

Il carattere teatrale è stato, con ragione, considerato anche una peculiarità del barocco ed è compito di studi futuri distinguere il senso teatrale del rinascimento e del barocco da quello del neorinascimento e del neobarocco.

La distinzione urterà contro il problema dell'attore e della presentazione, cioè dell'« istrionismo ». Siamo nell'epoca in cui trionfa l'attore professionista il quale, mai come adesso, occupa un grado socialmente tanto importante. Ma, pur considerato da un punto di vista più generale e più profondo, l'attore è una delle figure dominanti di questo momento storico. Anche Nietzsche e Kierkegaard lo intuirono.[42]

Con il problema dell'attore è strettamente connesso quello della maschera, e anche questo ci dà la chiave per capire molti fenomeni dell'epoca.

Questa raggiunge la sua prima fioritura intorno al 1860, e nel 1883 con la morte di Wagner arriva in sostanza al suo termine. La riscoperta del barocco nella storia dell'arte, avviata dal Burckhardt nel 1875, viene a cadere in un periodo nel quale prendono il sopravvento orientamenti del tutto diversi. Da quest'epoca scaturisce però una seconda fioritura, più breve e più circoscritta: quella dell'opera d'arte unitaria, caratterizzata specialmente dalla triade Richard Strauss-Hofmannsthal - Reinhardt (compositore-poeta-regista), la quale giunge fino alla soglia dei nostri giorni. Essa è, in un certo senso, più pura perché i temi arcaicizzanti delle sue opere – per esempio, l'*Arianna* di Strauss – concordano con l'idea dell'opera d'arte unitaria drammatico-dionisiaca, molto più di quanto non concordasse la tematica nordica di Richard Wagner. Ancora una volta quest'arte prende il suo nutrimento dalla sfera del barocco e, non senza ragione, si sceglie

come cornice una città barocca. Adesso, però, essa non è più una forza universale, ma si limita all'ambito del teatro, e il dramma non è più sacro, nonostante che alcuni riflessi della sua elevazione sacra si notino ancora nel legame che esiste tra rappresentazione teatrale ed edificio sacro, e che il recarsi al Festival di Salisburgo abbia ancora, per l'appassionato cultore d'arte del decennio 1920-1930, il carattere di un pellegrinaggio estetico. Ma già da un pezzo il teatro ha cessato di essere il tema dominante.

L'Esposizione.

« Avrà allora inizio la nuova economia elaborata in maniera perfetta e calcolata con precisione matematica... Si costruirà un palazzo di cristallo... » (F.M. Dostoevskij, *Dal buio della metropoli*, 1864).

Se si considerano non soltanto gli autentici prodotti dell'arte ma anche quelli ingannevoli, una Storia dell'arte del secolo diciannovesimo non può passare sotto silenzio l'Esposizione; allo stesso modo come in uno studio sull'arte romana non possono essere tralasciate le costruzioni gigantesche, artisticamente così ambigue, delle Terme imperiali.[43] Per l'ingegnere, divenuto ora rivale dell'architetto, l'Esposizione può, in un certo senso, essere addirittura considerata l'« occasione » unitaria. Essa è inoltre, come il grande teatro, la più forte espressione simbolica dell'epoca capitalistica e del suo caos di forze e controforze.

Il genere architettonico in vetro e in ferro che nasce alla fine del diciottesimo secolo – la cosiddetta architettura degli ingegneri – trova nell'Esposizione i suoi primi grandi temi. Le Esposizioni divengono « esponenti creatori nel nuovo impulso costruttivo ». Al pari del teatro, nell'ambito dell'architettura artistica, esse non sono il tema unico, ma il tema essenziale. E, come il teatro, l'Esposizione è, nel suo insieme, l'« occasione » unitaria che affonda, è vero, le sue radici in un terreno estremamente reale, ma che tende tuttavia a fissare la visione del cosmo in cui il nuovo movimento si svolge: del cosmo, così come esso è visto nell'èra dell'industria.

La storia dell'Esposizione diviene così la storia dell'architettura del vetro e del ferro.[44]

L'architettura in vetro ha inizio in Inghilterra con la costruzione di ponti, ed è contemporanea all'architettura della rivoluzione. Una pietra miliare è il ponte sul fiume Severn, nel Galles, costruito nel 1773, all'epoca cioè in cui il Ledoux costruiva la sua casa sferica.

Le costruzioni in ferro e vetro hanno inizio in due settori: in un primo tempo esse compaiono nella zona aerea dei tetti, al di sopra di magazzini (a Parigi era celebre la *Halle aux blés* del Bellanger, consistente in una rotonda di mattoni con una cupola in ferro e vetro), di teatri, di gallerie, di saloni per macchine.

Costruzioni eseguite esclusivamente in ferro e vetro furono dapprima le serre, in seguito i mercati. Esse si svilupparono notevolmente nel decennio razionalista che va dal 1830 al 1840. Uno fra i primi esempi di costruzione in ferro che presenta già un aspetto agile e leggero è il « Jardin des fleurs » a Parigi (1833). Intorno al 1838 sorge la celebre serra ideata da J. Paxton a Chatsworth per il duca di Devonshire. Il futuro sviluppo di questa architettura è insito nei progetti del geniale Hector Horeau, figura rivoluzionaria di artista paragonabile al Ledoux.[45] Nel 1837 egli eseguisce il progetto per un padiglione di dimensioni colossali, nel 1848 quello per un mercato di ottantasei metri di apertura. Nella loro concezione queste « cattedrali » profane di vetro e ferro non furono mai più

superate. L'elemento fantastico ed eccessivo dei progetti, che solo cinquant'anni più tardi dovevano realizzarsi in tali dimensioni, dimostra che l'idea comincia a diventare valida. Contemporaneamente, per la prima volta viene in contatto l'idea dell'Esposizione con quella della nuova arte industriale del ferro. Non si può affatto dire che quest'ultima sorga soltanto per motivi pratici. Fino dai suoi inizi essa è accompagnata, invece, dall'entusiasmo per il nuovo materiale e per le sue possibilità di sviluppo. Persone lungimiranti come il Boetticher (1846) ne compresero l'importanza. « Nel preciso momento in cui ci si servirà dei nuovi mezzi offerti dalla nuova industria sorgerà una nuova architettura », scrive il romantico Théophile Gautier nel 1850.

L'idea delle « Grandi Esposizioni » nacque proprio quando ebbero inizio le nuove costruzioni, all'epoca cioè della rivoluzione francese. A partire dalla metà del secolo diciannovesimo prende forma l'Esposizione mondiale. Nel 1851 si allestisce a Londra la prima Esposizione industriale, che segna una pietra miliare nell'evoluzione dell'architettura in vetro e ferro. Vi figurava il Palazzo di Cristallo (grandiosa opera dell'architetto Paxton), il cui nome tradisce già il nuovo *pathos* di tali costruzioni.[46]

Le successive Esposizioni mondiali (quella del 1855, 1867, 1878), tutte allestite a Parigi, sono quasi tappe verso l'Esposizione mondiale del 1889. Con le sue due maggiori attrazioni, il Salone delle macchine degli architetti Contamin e Dutert e la torre Eiffel, l'Esposizione del 1889 raggiunse altezze che non furono mai più superate. Dal 1860, il ferro aveva ceduto il posto all'acciaio.[47]

Il Salone delle macchine del Contamin che misura quarantatré metri di altezza (come la cattedrale di Amiens) e centodieci di larghezza è, si può dire, la

sintesi di una nuova estetica e realizza le più profonde aspirazioni dell'epoca:

1) Una leggerezza del tutto nuova che ne determina il carattere aereo. L'edificio poggia ormai su articolazioni mobili; poggia, si può dire, esclusivamente su punti. Sembra una tela di ragno irradiata dalla luce che irrompe da ogni parte e che pare quasi voler dissolvere le ultime strutture solide.

2) Un'insolita abbondanza di luce che penetra in masse inattese: è, si direbbe, il culto della luce naturale. Per usare un'espressione di Hegel, la quantità determina, in questo caso, la qualità. Una tale profusione di luce profana è quasi una consacrazione religiosa. Chi non sapesse a quale scopo questo ambiente è destinato, potrebbe forse pensare ad una chiesa in cui si pratica il culto della Luce.

3) Il carattere unitario dell'ambiente. Per la prima volta, infatti, ci troviamo di fronte a un ambiente unico, di proporzioni straordinariamente grandi, quasi cosmiche, che fa sembrare l'uomo un essere minuscolo.

4) Il basamento e la volta appiattita. L'affermarsi di forme che si svolgono nel senso della larghezza in contrapposizione a forme tendenti verso l'alto, peculiari dello stile gotico, dipende certamente da motivi pratici, ma queste forme appaiono più marcate in quanto la curva degli archi viene fatta partire, apposta, direttamente da terra.

5) Poiché il limite verso l'esterno non è altro che una parete trasparente di vetro, cadono così i confini dell'edificio verso l'infinito. L'architettura diviene, essa stessa, infinita: lo spazio interno è soltanto una parte di uno spazio esterno anch'esso infinito (si noti che questo concetto è stato erroneamente sostenuto nei riguardi della chiesa gotica) dove si viene a stare come sotto una tenda trasparente. L'opposto della caverna e della fossa è così raggiunto. Su di un nuovo suolo si

appoggia ora uno spirito nomade. Queste costruzioni possono, infatti, essere facilmente smontate e trasportate da un luogo all'altro, quasi come tendoni da circo. Un esempio è il Palazzo di Cristallo che da Londra venne trasportato a Sydenham. È proprio questa l'epoca in cui si fa strada l'idea degli edifici trasportabili. Non esiste più, però, il sicuro confine che l'uomo si era creato nella propria casa per difendersi dall'esterno, ossia dall'infinito.

Occorre ora riflettere sul profondo contrasto esistente tra l'architettura teatrale orientata completamente, a guisa di caverna, verso l'interno e basata quasi esclusivamente sull'illuminazione artificiale e l'architettura monumentale notturna e sotterranea dei « neoprimitivi », praticata negli anni intorno al 1800.

La possibilità di sviluppare un'architettura così poco terrena era insita nello stile gotico, e la nuova architettura del vetro e del ferro può, in un certo senso, essere considerata una specie di secolarizzazione del gotico. Esiste anzi una successione genealogica diretta; l'anello di congiunzione potrebbe infatti essere costituito da alcune case inglesi del secolo sedicesimo, in cui il problema delle pareti viene risolto mediante un finissimo traforo eseguito in pietra e grandi vetrate.

Si comprende così come tra il gotico e le nuove costruzioni in vetro e ferro esistano punti di contatto. Già lo Schinkel riteneva che il ferro fosse un materiale adatto per le costruzioni gotiche; questa idea è però in aperto contrasto con lo spirito del gotico, il quale voleva costruire le sue cattedrali *vivis ex lapidibus*. L'architetto Viollet-le-Duc,[48] il grande – e insieme nefasto – rinnovatore delle costruzioni gotiche francesi, concepisce la struttura di un edificio gotico alla stessa stregua di una costruzione in ferro o in acciaio.

Con il Salone delle macchine di Contamin il genio francese realizza, dopo quel mondo di luce che è il Palazzo di Versailles – per la terza volta nella sua storia – una potente visione di luce. Deve comunque essere considerata una inconcepibile barbarie e una gravissima perdita che il simbolo di una svolta storica nell'architettura sia stato infranto nel 1910.

A questo nuovo genere di architettura luminosa in acciaio e vetro è affine in spirito la pittura *plein air* caratteristica del periodo impressionistico, basata sul culto della luce naturale, la più chiara e sfolgorante. Sua ovvia sede è il Palazzo di Cristallo. Questo nuovo genere di pittura divide inoltre con gli ingegneri il proprio metodo speculativo basato su cognizioni scientifiche; il suo veicolo è la fotografia. Proprio per queste ragioni gli oppositori negano che i due suddetti generi, della pittura e dell'architettura, siano autentica arte. Non è comunque un puro caso che il caposcuola di questa nuova corrente di pittura, Edouard Manet, abbia fissato sulla tela la prima immagine di una Esposizione, costruita secondo tali criteri: egli dipinse, infatti, un quadro raffigurante l'Esposizione mondiale del 1867.

L'intenzione di fare dell'Esposizione un'opera d'arte che fondesse insieme tutte le arti sorelle si manifestò nella maniera più evidente proprio nell'Esposizione mondiale del 1867.

Intorno a un grande giardino esotico che ne costituisce il nucleo e nel quale crescono piante trasportate da ogni parte del mondo, girano, in sette anelli concentrici, i padiglioni di ferro e vetro che via via aumentano in altezza verso l'esterno e contengono i prodotti realizzati dall'abilità di tutti i paesi della terra. Si comincia dall'anello più stretto e più interno ove sono esposti gli autentici prodotti di arte superiore e si termina in quello più esterno che è il regno della macchina. Ogni settore dei sette anelli concentrici è

dedicato a una nazione, in modo che ogni Paese sia rappresentato uniformemente in tutti gli anelli.

Il contenuto simbolico di questo Pantheon dell'arte e dell'industria, di questo tempio dedicato al genio inventivo dell'uomo, è eccezionale. Coloro che idearono l'Esposizione ne erano perfettamente consci. Nel testo ufficiale di essa si legge: « Fare il giro di questi anelli significa fare il giro del mondo. Tutti i popoli sono convenuti qui, i nemici si trovano a fianco a fianco. Come al principio del mondo lo spirito divino aleggiava sulle acque, esso aleggia ora su questo globo di ferro ». L'Esposizione è dunque un'immagine del mondo e, insieme, una *visio pacis*, una visione di pace.[49]

Le famose feste e i manifesti del noto pittore e litografo J. Chéret completarono lo spirito dell'Esposizione del 1867. È questo il momento in cui sorge il nuovo genere del quadro « chiassoso ».

La nuova architettura realizzata per la prima volta con grande pretesa nei padiglioni delle Esposizioni si assimila tutti i temi architettonici più antichi. Nel Palazzo reale di Laeken, nel Belgio, una serra costruita con questa tecnica è stata trasformata in chiesa. Un esempio che riguarda l'applicazione al museo di tale genere architettonico ci viene offerto dal Nuovo Museo di Oxford, costruito a guisa di padiglione in ferro e vetro ma con elementi di stile gotico. Anche il Palazzo di vetro di Monaco di Baviera rientra in questa serie di costruzioni. Inoltre, un monumento commemorativo di questo tipo è la torre Eiffel, monumento che il genio inventivo dell'uomo ha eretto a se stesso. Essa è, insieme, il primo esempio di costruzione a ossatura di acciaio che non presenta alcuno scopo pratico. Questo passaggio da una sfera all'altra segna l'inizio del decadimento di un'idea che, in realtà, non è stata mai più superata.

Seguirà poi la trasformazione della casa: essa sarà costruita esclusivamente in ferro e vetro.

Come le forme e le concezioni delle nuove costruzioni compenetrano tutta la vita, anche lo spirito che ha ispirato l'Esposizione non resta limitato a se stesso ma si estende a quasi tutti i settori della vita. È uno spirito, questo, stranamente ibrido che unisce l'elemento realistico al teatrale e al decorativo, al carattere del circo e a quello sensazionale. Esso crea la vetrina del negozio che, in un certo senso, può essere considerata una Esposizione in miniatura; crea il cartellone con le sue nuove possibilità di sviluppo e le insegne luminose. Il sistema con il quale, oggi, in tutte le città d'Europa si illuminano di notte i monumenti, le opere d'arte dei musei, il verde dei giardini, corrisponde allo spirito della Esposizione e non a quello del museo. Sotto forma di « Rivista », di « Inszenierung », di « Show », di « Revue », questo spirito penetra nel teatro dove l'elemento caratteristico dell'Esposizione è dato dal riflettore. Penetra perfino nella casa privata mediante l'arredatore, personaggio affine al vetrinista. Anche i giardini possono assumere adesso il carattere – talvolta, anzi, addirittura la struttura – dell'Esposizione. Un esempio ci viene offerto dal parco di Buttes-Chaumont realizzato a Parigi dall'architetto E.G. Alphand.

Nell'Esposizione si notano soprattutto, e per la prima volta, i nuovi surrogati dell'elemento artistico; cioè il desiderio di esibizione, di sensazione, di tutto ciò che può sbalordire, che non si è mai visto. Si vuole, insomma, la novità a ogni costo.

Con l'Esposizione del 1900 ha inizio il declino di essa. Restano vivi soltanto alcuni settori: quello del cartellone che con Toulouse-Lautrec raggiunse e superò il suo zenit artistico, e, da quando venne in uso la luce elettrica, quello della illuminazione.

Ma le forme esteticamente più rare e praticamente più soddisfacenti dell'Esposizione compaiono soltanto quando l'Esposizione cessa di essere una potenza universale e si limita a vivere nella sfera sua propria: si ricordi l'Esposizione di Stoccolma del 1930, opera di Eric Gunnar Asplund.[50]

Teatro ed Esposizione. – Il teatro della metà del secolo diciannovesimo e l'Esposizione, per quanto diversi essi appaiano, sono fra loro in stretto rapporto. Ambedue sono temi unitari dell'« epoca dell'arte e dell'industria » (nesso di parole, questo, molto caratteristico anche per quest'epoca dal duplice volto). Il periodo della maggiore fioritura di questi due temi comincia e termina contemporaneamente. Paxton (1801-1865) e Horeau (1801-1872), gli artisti più eminenti che seguivano questo nuovo indirizzo dell'architettura, son contemporanei di Semper; Eiffel (nato nel 1832) e gli impressionisti fanno parte della seconda generazione. Ambedue questi orientamenti rinunciano a essere « idealisti » come i loro progenitori; essi si considerano « positivi ». Ambedue hanno un carattere pubblico e fanno chiasso. Ciò che ancora resta del primo secolo diciannovesimo viene macinato da essi come tra due pietre da mulino. Della calma che esisteva nella prima metà del secolo non rimane assolutamente nulla.

La « casa della macchina ».

Intorno al 1900 la « casa della macchina » diviene il tema dominante. Per la prima volta noti artisti come il Perret, Tony Garnier, Peter Behrens, F.L. Wright fanno progetti di garages, fabbriche, stazioni e in seguito anche di aeroporti. Già nel 1889 Octave Mirbeau aveva fatto la seguente profezia: « Le grandi innovazioni vengono elaborate non negli studi degli

scultori e dei pittori bensì nelle fabbriche ». Si creano ora opere che nel loro genere e per lo scopo al quale esse sono destinate sono sentite ancora oggi come classiche. Alcuni esempi ci vengono offerti dalla celebre fabbrica di turbine della A.E.G. di Berlino, costruita da Peter Behrens, dal garage di Perret in Rue Ponthieu a Parigi, dall'hangar per dirigibili di Freyssinet a Orly, dalle Officine Fagus del Gropius.

Nelle fabbriche e negli stabili adibiti a uffici i caratteri che determinano, in genere, la nuova architettura si manifestano nella maniera più chiara e inconfondibile. Un nuovo materiale con ulteriori possibilità di applicazione si aggiunge al ferro e al vetro; un materiale amorfo, ruvido e privo anch'esso di elasticità, ma più freddo: intendo parlare del cemento e del cemento armato, i quali offrono non soltanto nuove possibilità costruttive ma possiedono anche un diverso carattere.[51] Nella fabbrica i nuovi ideali si mostrano con maggiore chiarezza. Ecco i caratteri del loro stile:

– vano unico suddiviso (solo successivamente) in piattaforme collocate a differenti altezze, facilmente trasformabili e destinate a vari usi;

– abbondanza di luce;

– uso predominante, anzi esclusivo, dei materiali più freddi e più duri;

– singolare contrasto tra freddezza e calore, che si fondono senza gradi intermedi; tra chiarezza razionale e disordine;

– rinuncia a tutto ciò che possiede un carattere monumentale; tendenza alla sobrietà e alla leggerezza dell'architettura, la cui bellezza viene ricercata nel gioco delle superfici chiare e leggere.

Tutti questi caratteri sono determinati dalla razionalità dello scopo al quale deve obbedire la fabbrica, ma al tempo stesso sono espressione di uno spirito singolare e di ideali estetici ben definiti che invadono

contemporaneamente altri campi dell'arte. Esiste in quest'epoca un pathos della razionalità e della esattezza che troverà la sua massima espressione letteraria nelle proclamazioni di Le Corbusier.

All'affermarsi del nuovo movimento concorrono due generazioni: la più antica, quella nata intorno al 1860, ha espresso chiaramente la propria parola nell'architettura utilitaria. Nei suoi tentativi di trasportare in altri temi le idee che essa sviluppa si nota ancora qualche incertezza. Essa concepisce cioè in senso monumentale i teatri e gli edifici di rappresentanza. Anche nel Salone delle macchine di Peter Behrens, al quale si è già accennato, esiste un residuo non assimilato di monumentalità. Lo stesso Adolf Loos, l'architetto più radicale di questa generazione, si serve ancora della monumentalità per temi isolati.

La seconda generazione, quella del 1885 circa, che peraltro può essere circoscritta con assoluta esattezza, estingue l'ultimo soffio di monumentalità. Livellatrice e irrazionalista, essa trasporta l'ideale insito nell'architettura utilitaria in tutti i generi dell'architettura: nella casa di abitazione, nel teatro, nel palazzo, nella chiesa. Esteriormente, alcune costruzioni possono essere addirittura scambiate per fabbriche. Due esempi ci vengono offerti dalla famosa Scuola di architettura ed arte applicata *(Bauhaus)* del Gropius, a Dessau, e dal Palazzo delle Nazioni di Le Corbusier, ideato per Ginevra, il quale potrebbe essere benissimo anche un edificio destinato a uffici. Intorno al 1920 un teatro può avere l'aspetto di un garage. Una chiesa della medesima epoca costruita secondo questo tipo di architettura viene chiamata ironicamente dal popolo « Garage delle anime ». Ma la terminologia della fabbrica verrà applicata, anche ufficialmente, alla nuova architettura: la teoria bolscevica, per esempio, vede nell'edificio adibito a un *club* di paese una « centrale

elettrica ». Questo livellamento si manifesta praticamente nella tendenza a costruire nelle fabbriche e in serie i singoli elementi architettonici e a standardizzarli: una finestra, per esempio, deve essere esattamente la medesima tanto in un ricovero per i senzatetto quanto in una casa di lusso o nel Palazzo delle Nazioni.

Non è tuttavia vero che il livellamento consista nell'uso di determinate forme in cemento armato, perché il medesimo spirito che ha trovato la sua realizzazione estrema nelle fabbriche abbraccia ora tutti i temi dell'architettura. Nella maniera più evidente esso si manifesta nella casa di abitazione « che si dimostrò sempre poco pronta ad accettare nuove formulazioni ».[52] Si nota che nelle case di Le Corbusier e di altri architetti del medesimo orientamento i singoli ambienti perdono i loro confini veri e propri e sono divisi l'uno dall'altro da pareti di media altezza. L'origine della suddivisione di un unico vano secondo la funzione alla quale esso è destinato è da ricercarsi per l'appunto nell'influsso esercitato dall'architettura della fabbrica. Ciò si verifica anche quando il materiale usato per le macchine (acciaio, cromo, nichel, alluminio, cinghie, ecc.) viene per esempio trasferito, con un determinato pathos, nei mobili e nella suppellettile della casa. Questa applicazione è razionale solo se si tratta di quegli ambienti domestici nei quali il nuovo ideale estetico può accordarsi con la destinazione dell'ambiente, come per esempio nel caso di stanze da bagno o di cucine, che possono in un certo senso essere concepite come laboratori. Ed è razionalmente giustificabile quando il tema si armonizzi intimamente con tale genere: per un ospedale per esempio, nel cui ambiente l'uomo viene considerato soltanto dal punto di vista della sua menomata natura fisica. Gli ambienti destinati all'uomo integro e sano, pur dimostrandosi pieni di fascino dal punto di vista esclusivamente

estetico, possono invece riuscire non del tutto indovinati. In un certo senso essi esigono che l'uomo si trasformi per adattarsi alla sfera della macchina.

Dal punto di vista della pura forma stilistica (ma unicamente da questo), a tale fase della nuova architettura corrisponde, nella scultura e nella pittura, il costruttivismo. Esteriormente, pitture e sculture di questa maniera sembrano adattarsi a simili ambienti. Il costruttivismo tenta d'inserire la scultura e la pittura nella sfera razionale dell'architettura. « Nei costruttivisti... si nota raramente – contrariamente a quanto essi asseriscono – una vera e propria razionalità... Con questo sistema i matematici, i fisici, gli ingegneri avrebbero poco da fare. Si tratta di esprimere ciò che è stereometrico e meccanico: si tratta del meccanismo ».[53] In una fabbrica, un quadro costruttivistico non avrebbe senso. Per il loro aspetto interiore appartengono invece a questa sfera il disegno costruttivo, il diagramma, il fotomontaggio e un determinato tipo di fotografia, di cinema e di cartellone.

Questo processo di assimilazione di temi superiori al tema meno nobile che è la Casa della macchina non può essere indagato nel suo significato più profondo senza tener conto della venerazione e dell'entusiasmo quasi religioso che i tempi prodigano al loro nuovo idolo, la macchina. In espressioni frammentarie Le Corbusier canta un « Inno alla macchina »: « La macchina, questo fenomeno moderno, determina nel mondo una riforma dello spirito. Bisogna riflettere sul fatto che, dopo secoli, doveva essere proprio la nostra generazione a vederla per prima. La macchina fa scintillare davanti ai nostri occhi sfere, cilindri di acciaio levigato, tagliato con una precisione... quale la natura non ci ha mai mostrata. La macchina è tutta geometria. La geometria è la nostra grande invenzione e ci entusiasma. L'uomo (quello che crea la macchina) agisce come un dio, ossia nella perfezione ». È l'epoca in cui si fa strada l'idea dell'uomo-macchina, del robot. « L'uomo si evolva verso la macchina! » (U. Boccioni), dice il nuovo comandamento.

Non ci si deve quindi meravigliare che l'uomo, permeato di questa nuova fede e spinto dal nuovo fanatismo per l'esattezza e la purezza, foggi il carattere di tutta l'architettura sulla casa del proprio idolo.

Sguardo d'insieme.

Il monumento mostra con evidenza come, in ogni fase, gli altri temi si adattino al tema dominante. Nella fase del parco « all'inglese » il monumento è un boschetto. Un ciuffo d'alberi ci appare come la più alta e più degna personificazione dell'idea di monumento. A guisa di tempio rotondo fatto di elementi naturali, i pioppi circondano a Ermenonville e a Woerlitz i luoghi che ricordano Rousseau.

Nella fase seguente il monumento considerato in se stesso diviene un tema dominante. La sua mira è l'indistruttibilità di potenti corpi stereotomici.

Nella fase del museo il monumento assume un carattere museografico: un esempio ci viene offerto dal « Walhalla ».

Nella fase teatrale esso diviene invece teatrale. Il monumento a Federico Barbarossa di Bruno Schmitz sul monte Kyffhäuser, simile a una decorazione trasportata in un ambiente massiccio e tridimensionale, ci appare come la scena di un'opera sconosciuta di Richard Wagner.

Nell'ambito dell'Esposizione il monumento diviene costruzione pura; l'esaltazione dello spirito umano che inventa e costruisce. Un esempio: la torre Eiffel.

Nella sfera della fabbrica, infine, esso assume forme meccaniche: si ricordi il monumento a Lenin in

forma di auditorio sferico. Se non ne conoscessimo la destinazione riusciremmo a comprenderne la funzione? Esso ci apparirebbe come una grande stazione trasmittente o qualche cosa di simile.

Questo senso di adattamento è dimostrabile per ogni tema. Anche per la chiesa.

Ma proprio in questo susseguirsi dei vari temi che assumono il primato dopo la chiesa e il castello si rispecchia la via percorsa dalle nuove divinità che hanno preso il posto del Dio personale e della personalità divina.

All'inizio c'è l'adorazione della natura in due forme: la natura come giardino, come Eliso; la natura come regno dell'elementarietà, come cielo stellato. La natura che eternamente si trasforma e si rinnova e la natura eternamente fissa ed immobile: l'eternità del granito.

Segue l'adorazione dell'arte, anch'essa divisa in due forme: una staticamente apollinea, ossia il museo, e una dinamicamente dionisiaca, ossia il teatro. La religione è adesso l'estetismo: la sua ultima fioritura è la *fin de siècle*. Accanto ad essa compaiono la sfera dell'industria e un culto camuffato dello spirito prometeico. L'uomo divinizza la sua forza inventiva con la quale egli crede di poter superare e dominare la natura e finisce col divinizzare la macchina, creatura di questa sua forza inventiva.

La successione è decrescente, ma non si può prevedere che cosa può ancora accadere: non si può infatti immaginare un idolo più basso della macchina.

Tutte, o quasi tutte, queste serie di temi sorte l'una dopo l'altra sussistono ancora l'una accanto all'altra. Le idee che in esse si erano cristallizzate vivono in alcuni settori della vita moderna. Spesso ci capita di passare, durante il corso della giornata, da una sfera all'altra e non possiamo ignorarne completamente nessuna. Anche questo è unico nella storia. Anche questo è un sintomo che racchiude in sé successi e pericoli.

[1] H. Evers, *Tod, Macht und Raum als Bereiche der Architektur*, Monaco 1939.
[2] F. Hallbaum, *Der Landschaftsgarten*, Monaco 1927.
[3] *Ivi.*
[4] *Ivi* (che riporto in parte testualmente).
[5] *Ivi.*
[6] *Ivi.*
[7] *Ivi.*
[8] *Ivi.*
[9] Citazione da P.O. Rave, *Gärten der Goethezeit*, Lipsia 1941, p. 23.
[10] Cfr. lo studio inedito di Elisabeth Gasselseder sugli inizi del giardino « all'inglese » in Austria.
[11] Goethe, nella lettera cit. alla signora von Stein.
[12] M. Dreger, *Der englische Garten und seine Beziehung zur Baukunst*, in « Allgemeine Bauzeitung », 1896.
[13] Rave cit.
[14] Cfr. E. Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier*, Vienna 1932; *Die Stadt des Architekten Ledoux*, in « Kunstwissenschaftliche Forschungen », II, 1933; A. Oncken, *Friedrich Gilly*, Berlino 1935; C. Linfert, *Die Architekturzeichnung*, in « Kunstwissenschaftliche Forschungen », I, 1931 (su Delafosse); Ch. Raval, *Claude-Nicolas Ledoux*, 1945.
[15] Cfr. A. Huxley, *Variazioni sulle prigioni, studio sul Piranesi*, in « Trends and Variations », 1950, edizione tedesca 1952.
[16] Kaufmann, *Die Stadt...* cit.
[17] E. Kaufmann, *Etienne-Louis Boullée*, in « Art Bulletin », 1935.
[18] *Ivi.*
[19] E. Jünger, *Gärten und Strassen*, ed. 2, Amburgo 1942; trad. it.: *Giardini e strade*, Milano 1943.
[20] Cfr. A. Bäumler, prefazione all'edizione di L. Bachofen, *Der Mythos von Orient und Occident*, Monaco 1926.
[21] C.L. Becker, *The heavenly city of the eighteenth century philosophers*, New Haven 1932.
[22] H. Schrade, *Das deutsche Nationaldenkmal*, Monaco 1934.
[23] Mi è stato impossibile consultare l'opera di Aulard, *Le culte de la raison*.
[24] Figura in Kaufmann, *Von Ledoux...* cit.
[25] W. Hermann, *Deutsche Baukunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, I, Breslavia 1932.
[26] H. Schrade, *Die ästhetische Kirche*, 1936. In questo capitolo seguo in parte testualmente la sua esposizione.
[27] *Ivi.*

[28] *Ivi*; cfr. H. Kiener, *Hallers Entwürfe zu Glyptothek und Walhalla*, in « Münchner Jahrbuch für bildende Kunst », 1923, p. 10.

[29] E. Jünger, *Das abenteuerliche Herz*, ed. 2, Amburgo 1938.

[30] Hermann, *Deutsche Baukunst*... cit. È indubbiamente la migliore trattazione sull'architettura dal 1770 al 1840. Si deplora assai che la seconda parte non sia venuta alla luce.

[31] H. Hübsch, *In welchem Stil sollen wir bauen?*, Karlsruhe 1931.

[32] Cfr. H. Schwarz, *David Octavius Hill*, Lipsia 1931.

[33] F. Klauner, *Das Möbel des Biedermeier*, Wiener Dissertation, 1941.

[34] Cfr. W. Bietak, *Das Lebensgefühl des Biedermeier*, Vienna-Lipsia 1931.

[35] H. Sedlmayr, *Oesterreichs bildende Kunst*, nel volume *Oesterreich* edito da Josef Nadler e Heinrich von Srbik, Salisburgo 1936, ristampato in *Epochen und Werke*, II, 1960, pp. 266 ss.

[36] H. Sedlmayr, *Die Rolle Oesterreichs in der Geschichte der deutschen Kunst*, in « Forschungen und Fortschritte », 1937, nn. 35-36.

[37] W. Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, ed. 2, Berlino 1928.

[38] A. Wandruszka, *Amerikanisches Biedermeier*, nella rivista « Wort und Tat », 1946.

[39] Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*.

[40] F. Nietzsche, *Der Fall Wagner*, 1888: *Delacroix eine Art Wagner*.

[41] H. Beenken, *Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst*, Monaco 1944.

[42] Nietzsche cit., specialmente cc. 11 e 12.

[43] Sulle terme imperiali cfr. H. Sedlmayr, *Le terme imperiali romane*, nella rivista « Palladio », 1935, ristampato in *Epochen und Werke*, I, 1959, pp. 18 ss.

[44] A.G. Meyer, *Eisenbau*, Esslingen 1907.

[45] J. Doin, *Hector Horeau*, in « Gazette des beaux-arts », 1914, p. 11.

[46] F.R. Yerbury, *An der Wiege des Modernismus* (su Paxton), nella rivista « Der Städtebau », 1931, pp. 200 ss.

[47] Cfr. S. Giedion, *Bauen in Frankreich, Eisenbeton*, Lipsia-Berlino, senza data.

[48] Cfr. Pol Abraham, *Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval*, Parigi 1934.

[49] Cfr. Giedion cit. e la pubblicazione ufficiale in due volumi dell'Esposizione del 1867.

[50] Cfr H. Sedlmayr, *Die Kugel als Gebäude oder das Bodenlose*, nella rivista « Das Werk des Künstlers », 1939, p. 308; inoltre la rivista « Der Städtebau », 1930, e « Schweizerische Bauzeitung », 1930, pp. 143 ss.

[51] Giedion cit.

[52] *Ivi*, p. 78.

[53] F. Roh, *Nachexpressionismus*, Lipsia 1925, pp. 14 e 15.

ALLA RICERCA DELLO STILE PERDUTO

Motivi del caos stilistico.

Presto fu constatato e spesso deplorato che nel secolo diciannovesimo lo stile fosse divenuto un caos senza precedenti. Si ha però l'impressione che la mancanza di uno stile fosse deplorata con maggiore rincrescimento di quanto non lo fosse la scomparsa dell'arte. Infatti, le grandi speranze riposte nel « modernismo » erano dovute proprio all'idea che esso avrebbe riportato su di un nuovo piano l'unità stilistica perduta.

Solo in alcune sue manifestazioni questo caos può essere ritenuto simile a quello che, in seguito all'esaurirsi delle forze le quali creano uno stile, suole manifestarsi nella fase finale delle civiltà in declino. I tentativi per rimettervi ordine furono vani. L'opinione spesso formulata, che il secolo diciannovesimo avesse esaurito ogni possibilità di giungere a uno stile peculiare e ben definito e che – come avviene a un moribondo davanti ai cui occhi sfilano in corsa vertiginosa tutte le fasi della propria vita – esso avesse imitato tutti gli stili del passato nella loro successione originaria, non è sostenuta dall'evidenza dei fatti.

I motivi del caos sono vari e complessi.

Il primo è il seguente: il breve lasso di tempo – neppure duecento anni – in cui tanti temi contrastanti hanno fatto a gara per ottenere la supremazia. In un ritmo febbrile di pochi decenni, e non come in epo-

che precedenti con un intervallo di secoli, essi si sono infatti alternati nel primato; si sono susseguiti senza tregua e prima che un'ondata si fosse esaurita l'altra le teneva immediatamente dietro.

L'accavallarsi degli stili fu notato anche in tempi passati e anche allora esso portò a fratture nell'unità stilistica. Nel secolo sedicesimo, per esempio, in determinati settori artistici europei si costruivano ancora, assieme a chiese in stile gotico, edifici profani nello stile moderno rinascimentale.

Il motivo ora addotto contribuisce sì a creare la confusione stilistica ma non è ancora quello determinante.

Secondo motivo: nessuno di questi temi possedeva un impulso tale da creare uno stile e di conseguenza nessuno di essi è riuscito ad affermarsi. Anche nel secolo diciannovesimo – lo vedremo in seguito – furono fatti alcuni vani tentativi per giungere a uno stile nuovo. Solo eccezionalmente essi investirono settori particolari della scultura e della pittura. I settori i cui orientamenti sarebbero stati essenziali ne rimasero invece esclusi; e, per l'appunto, si trattava proprio degli orientamenti nuovi, quelli cioè rappresentati dagli artisti più noti e che comprendevano la produzione artistica più significativa. Manca inoltre una delle prerogative essenziali del vero stile, quella per cui tutte le arti, quasi guidate da un misterioso nucleo vitale, mostrano, ognuna nel proprio ambito, i medesimi caratteri fondamentali. Le arti si sono invece già circoscritte: ognuna segue la propria via e ha uno sviluppo suo proprio. (L'assimilazione stilistica si limita, se mai, al campo dell'architettura.) Tutto ciò dipende dal fatto che non esistono più opere d'arte unitarie le quali siano in grado di raccogliere le singole arti nell'unità stilistica di un'unica opera d'arte.

Anche questa situazione non è del tutto nuova.

Essa si nota già nei secoli sedicesimo e diciassettesimo in seno al protestantesimo, quando cioè la chiesa cessa di essere un'opera d'arte unitaria, il castello assume forme convenzionali, l'unità delle arti si spezza, quella che un tempo era l'arte sacra si rifugia, secolarizzata, nella casa borghese, e il centro di gravità della creazione artistica si sposta nella pittura del quadro isolato. Ciò avviene quasi ovunque nel secolo diciannovesimo.

Terzo motivo: anche l'omogeneità stilistica dell'architettura, che uno sguardo poco attento può erroneamente scambiare per unità di stile, si limita alla superficie. Una maschera stilistica si stende come un rivestimento sulla struttura vera e propria, la quale presenta invece caratteri completamente diversi. Può accadere che per un medesimo edificio si scelga tra vari stili, dopo che la forma base è già stata decisa. Lo stile per così dire « voluto » è minato da nuove inconsapevoli tendenze.

È evidente che, giunti a questo punto, la parola stile assume un significato del tutto diverso da quello che aveva in epoche precedenti. Non mancano tuttavia esempi sporadici, a cominciare dal secolo sedicesimo. Già allora poteva capitare che nel concepire la facciata di una chiesa la scelta avvenisse, talvolta, tra forme gotiche e forme rinascimentali. Ma allora ciò era una eccezione, mentre qui è quasi sempre una regola.

Lo stile puro è un organismo che presenta sempre, anche in un'opera singola, un determinato carattere. Uno stile non puro è invece generato e voluto soltanto dal di fuori, « dalla cognizione che si ha della sua immagine; esso è quindi generato in maniera imperfetta » (Ph. Lersch).

Accanto a questi motivi che hanno determinato la perdita dello stile ne esistono però altri del tutto

nuovi. Altrettanto nuovi, nel loro genere, come gli stessi temi.

Tutti i temi architettonici pretendono uguali diritti.

Dalla fine del secolo diciottesimo in avanti tutti i temi architettonici vogliono elevarsi alla sfera dell'arte e nobilitarsi mediante forme che fino allora erano state la prerogativa di uno o di pochi temi. Una tale pretesa è assolutamente nuova ed è un fenomeno critico; un vero e proprio sintomo. Un fatto simile non era mai avvenuto. Ad esso si collega intimamente il problema dello stile unitario. Questa pretesa, infatti, crea problemi insolubili ai tentativi di formare un nuovo stile.

Uno stile unitario nel vero senso della parola esiste soltanto là dove l'arte si mette al servizio di un unico tema unitario e dove vasti settori della creazione artistica restano al di fuori dell'arte stessa. Questo spiega la straordinaria unità stilistica di tutti i primordi delle civiltà superiori, nelle quali grandiose opere d'arte unitaria ispirate a soggetti sacri attirano a sé, a guisa di potenze ordinatrici, tutte le arti e non soltanto quelle figurative; spiega inoltre, in Occidente, l'incrollabile sicurezza stilistica del romanico che conosce, in sostanza, un unico tema: il duomo. Ciò che al di fuori di questa opera d'arte unitaria appare come arte è un riflesso della sfera sacra. È vero che le prime chiese, anche quelle annesse agli ordini religiosi, presentavano una grande varietà di forme; esse debbono però essere considerate tutte varianti di un medesimo tipo, perché l'aspetto fondamentale dello stile è dato dappertutto da un tema unico e circoscritto. Ma, casa e castello, ponte e magazzino, per quanto perfette possano essere le loro forme, non appartengono alla sfera dell'arte.[1]

Già in epoca gotica, col sorgere di un polo tempo-

rale dell'arte, dapprima nell'ambito privato del castello poi nella casa borghese, l'unità stilistica non è più assoluta. In un certo senso essa viene ricostituita dal rinascimento, che fa del palazzo-castello un'opera unitaria di carattere quasi sacro. Da allora esistono due punti focali dell'arte, due opere d'arte unitarie ideali, una sacra e una semisacra: la chiesa e il palazzo-castello. Nel barocco questi due punti focali si presentano strettamente ravvicinati, tanto che forme caratteristiche di una sfera passano all'altra sfera; nel migliore dei casi si uniscono in quella unità dai duplici poli per la quale la ellissi – una delle forme preferite del barocco – è, si può dire, il simbolo più evidente. Alla fine dell'epoca barocca le opere d'arte unitarie della chiesa e del castello sorgono nella Germania meridionale permeata di cattolicesimo, fondendosi in un unico edificio, cioè nell'opera d'arte ultraunitaria delle « Fondazioni imperiali » *(Kaiserstifte)*. Il carattere inconfondibile di quest'ultimo barocco sintetico consiste nell'aver ricostituito, in un settore e per un solo fugace momento, l'unità e la sicurezza dello stile romanico, unità e sicurezza che erano andate perdute.

All'inizio e alla metà del secolo diciottesimo si era già riusciti a inserire liberamente in una delle due sfere tutti i temi particolari che si andavano via via formando. Dal punto di vista formale una scuderia viene trattata come se fosse il « Palazzo dei cavalli », una biblioteca come il « Palazzo dei libri » o come il « Tempio della sapienza »; il complesso degli edifici universitari come il « Palazzo della scienza »; quello che in seguito verrà chiamato museo, come « Galleria-castello ». L'ospedale, l'ospizio per gli invalidi, il Monte di Pietà vengono attratti nella sfera conventuale e dominati dalle forme del convento. Una iconografia avente un centro unitario definisce il contorno allegorico in particolare e il suo senso complessivo in generale, le-

gando strettamente questi temi al nucleo spirituale del castello e della chiesa.

Ma nel momento in cui tutti questi temi architettonici, anche i più eterogenei, pretendono la parità artistica dei diritti, nessuno di essi è capace di dominare liberamente sugli altri per giungere insieme all'unità stilistica. E, anche se questo viene tentato, si giunge inevitabilmente a una preponderanza di determinate classi di temi architettonici le cui esigenze naturali non vengono soddisfatte ma sottoposte, invece, a un potente processo di uniformizzazione e dominate, in certo senso, dalla dittatura di un unico tema.

Ma anche il tentativo di dominio su tutti gli altri temi da parte di due soli motivi centrali – ciò che significherebbe una specie di restaurazione dell'antico regime – non riesce più. Nel frattempo, dalla nascente tecnica della macchina è sorta una nuova classe di temi che non si lascia più dominare dal centro. Dapprima essa verrà tenuta in disparte, ma poi, intorno al 1900, essa cercherà imperiosamente l'uguaglianza dei diritti e afferrerà lo scettro del comando.

Non appena però appare evidente che nessuno dei cosiddetti « stili » del secolo diciannovesimo può soddisfare la pretesa di una uguaglianza di diritti, si fa un nuovo tentativo; nuovo e inaudito nel suo genere, come nuova e inaudita è la pretesa stessa. Si tenta cioè di foggiare ogni tema nello stile che più gli si adatta. Al totale uniformarsi dei temi si contrappone ora un pluralismo degli stili mai notato in nessun'altra civiltà.

Da allora questi orientamenti non cessano di lottare, sia fra loro, sia anche con orientamenti anarchici ancora più estremisti. Questa lotta costituisce uno dei più grandi momenti della storia dell'arte del secolo diciannovesimo. Occorre comprenderne almeno le fasi principali.

Smania di livellamento nella prima architettura rivoluzionaria.

Il Ledoux, grande pioniere dell'idea rivoluzionaria nel campo dell'architettura, proclama, in teoria, l'uguaglianza dei diritti di *tutti* i temi.[2] Tutti i temi architettonici devono essere portati a un medesimo livello, e i privilegi di determinati temi debbono essere invece combattuti. « Per la prima volta si vedranno collocati su di un medesimo piano la "magnificenza" del Palazzo e della capanna ». Tutti i temi sono « magnifici ». « La grandezza appartiene, in sostanza, agli edifici di ogni genere ».[3]

Il Ledoux aspira a che il livellamento venga fatto sul livello più alto; secondo lui, tutti i temi architettonici si attengono al tema più elevato che egli conosca, ossia al monumento. Le forme architettoniche più pure e più perfette – le monumentali – debbono nobilitare quelle che fino allora erano state disprezzate. Questa smania di livellamento al grado massimo ha una analogia storico-spirituale nel sansimonismo, una delle forme di socialismo utopistico rappresentato dal conte di Saint-Simon (1760-1825).[4] « Esso trasforma tutto in Dio per non averne poi, in sostanza, nessuno, esattamente come avviene quando tutti sono re e, proprio per questo, nessuno lo è. Esso trasforma ogni lavoro e ogni opera umana in un culto [ciò è chiaramente visibile anche nelle utopie architettoniche degli architetti della rivoluzione] per poter poi fare a meno del culto vero e proprio. Viene introdotta una nuova ideologia che sta sullo stesso piano di quella irreligiosa ».[5]

Lo stile che imprime il suo carattere a tutti i temi assume per la prima volta l'aspetto di un linguaggio artificiale creato a bella posta. Esso è costituito da

elementi di varie lingue morte, la scelta dei quali viene fatta in base all'idea della monumentalità, alle leggi che regolano i corpi geometrici semplici; la « grammatica » e la « sintassi » degli elementi di raccordo si riducono inoltre a pochi tratti oltremodo primitivi e razionali.[6] Al tempo stesso si rinuncia a un legame col passato. Il Ledoux parla infatti della « impotente lezione del passato ».

Nella realizzazione di questo stile è inevitabile la comparsa dell'« esagerato », dell'« assurdo » e del « ridicolo ». Gli edifici della cinta daziaria di Parigi sembrano templi, mausolei o prigioni; il magazzino del carbone ha l'aspetto di una tomba dei faraoni; la casa della guardia campestre assume la forma della figura più perfetta: cioè la sfera. Si manifesta così il carattere paradossale di questa smania di livellamento.

Si annette però poca importanza al fatto che già in quest'epoca si tenti di ridurre tutti i temi a un livello ragionevolmente più basso: nell'Austria di Giuseppe II, per esempio, in cui l'architettura prelude alla seconda rivoluzione. Durante questa fase, che corrisponde agli anni 1780-1790, chiese, teatri, magazzini per cereali, esteriormente quasi simili, hanno tutti l'aspetto di armadi. L'edificio diviene, si può dire, una suppellettile paragonabile a un mobile; esso appartiene all'artigianato e non all'arte superiore. L'architettura rinuncia alla pretesa di essere trascendentale.

Compromesso stilistico: neoellenismo e neogotico.

Se si considera nel suo complesso l'epoca successiva alla rivoluzione si nota come essa sia caratterizzata da due tentativi tendenti a formare uno stile. Questi tentativi non sono però concepiti, come vuole il programma del Ledoux, con coerenza astratta e teorica, ma risultano da determinate condizioni storiche.

Il neoellenismo (quello che gli inglesi chiamano *greek revival*) prende, in teoria, l'elemento greco come base del proprio stile. Questa base è però troppo piccola: la forma del tempio greco è, in sé, disadatta alle esigenze dei nuovi tempi. Non esiste quindi alcuna rinascita vera e propria della grecità. Il sostrato del neoellenismo consiste piuttosto negli ulteriori sviluppi di forme illuministiche del secolo diciottesimo dalle quali derivano soluzioni molto moderne e, in pratica, assai graziose. L'elemento greco fa da « facciata » o da *applique* nel senso letterale della parola; consiste, per esempio, nel portico di un tempio appoggiato all'edificio, portico che conferisce a ogni tema architettonico una specie di consacrazione estetica di grado superiore.

Colonnati greci sorgono ora dappertutto, attaccati a palazzi, a musei, a teatri o a Borse; a parlamenti e a caffè, agli ambulacri delle stazioni termali, ai Casinò e a case private. Soltanto nel museo, che divenne poi un edificio sacro, questa « citazione » greca ha un motivo più profondo. Albert Ilg, uno dei riscopritori e difensori del barocco, ha ironizzato, verso la fine del secolo, su questa smania di livellamento: « Uno sposo principesco doveva fare il suo solenne ingresso attraverso i Propilei, risiedere nei Propilei ed essere sepolto nei Propilei ».

Ma anche in questa forma – che però non intacca, come si nota, il nucleo degli edifici – il neoellenismo riesce a penetrare soltanto nel settore centrale dell'architettura: all'ala destra e all'ala sinistra altri temi essenziali restano intatti. Resta soprattutto intatta la chiesa cristiana. Quando, come in alcuni casi è stato fatto, si è tentato di trasformare l'esterno di una chiesa in un tempio greco (a Londra, per esempio, l'« Eretteion » viene adibito a chiesa e la « Torre dei Venti » di Atene funge da campanile), l'interno deve allora attingere ad altre forme, come appare nella chie-

sa della Madeleine a Parigi. Questa forma ibrida è in se stessa così assurda da far prevedere che il gotico vincerà ben presto nella concezione della chiesa.

Il ritorno al gotico assume sin dall'inizio un carattere del tutto diverso da quello che ebbe il ritorno all'ellenismo. In alcune parti d'Europa, soprattutto in Inghilterra, la tradizione del gotico giunge fino alla soglia dell'era nuova sia nella costruzione delle chiese sia anche in quella dei castelli. La rinascita della chiesa gotica assume quindi il carattere di una restaurazione; è come riallacciarsi al proprio passato. « La scelta dello stile gotico allo scopo di rinnovare architettonicamente la chiesa mirava a permettere... una vera e propria prosecuzione della storia » (Schinkel).[7] Il suo simbolo è il compimento del duomo di Colonia che, com'è noto, era rimasto incompiuto. La restaurazione del gotico *(gothic revival)* fa eseguire copie storicamente fedeli, le quali erano di poca importanza per l'essenza del neoellenismo.

Questi due orientamenti, teoricamente in lotta tra loro, si completano dunque, giungendo a una specie di sistema stilistico diviso in due partiti: il palazzo comunale è lasciato, nella maggioranza dei casi, al gotico, e il castello viene conteso tra le due parti. La situazione sul continente è quindi simile a quella che si creò in Inghilterra nel secolo diciottesimo.[8]

All'ala sinistra però i due partiti tentano, indipendentemente l'uno dall'altro, di impossessarsi di quei temi moderni che l'architettura della rivoluzione poteva allora trascurare ma che ora guadagnano sempre più terreno. E ambedue falliscono in questo tentativo. Osservando una serra di vetro e ferro costruita in forme doriche e gotiche, gli stantuffi di una macchina a vapore che si muovono in un tronco di colonna greca, una stazione ferroviaria con la facciata dorica, le colonne pompeiane o i pilastri gotici filigranati di

ferro battuto che sorreggono un atrio di stazione, i torrioni gotici che stanno a guardia di un moderno ponte di ferro, si nota che, proprio nell'aspetto ridicolo di tali immagini, è evidente l'assurdità di simili esigenze stilistiche. È quindi certo che la reazione non tarderà a venire.

Già in questa fase le due correnti dell'ellenismo e del gotico possono fondersi nell'opera di un medesimo artista per soddisfare, completandosi a vicenda, tutti i temi architettonici.

Pluralismo dello stile.

Accanto a queste correnti moderate che hanno una funzione mediatrice di tolleranza tra i due estremi – il gotico e l'ellenismo – compare ora una corrente molto più radicale. Considerando che i caratteri dei molteplici temi che l'architettura da tempo si propone presentano troppe diversità per essere ridotti tutti a un comune denominatore, l'architettura rinuncia, in genere, all'unità stilistica e tenta, almeno teoricamente, di concepire ogni costruzione in uno stile originale. Compare così il primo cosciente pluralismo nella concezione dei temi architettonici, cosa assolutamente nuova e mai notata prima di allora.

John Nash (1752-1835), primo rappresentante in Inghilterra di questo pluralismo dello stile e contemporaneo di Goethe, sceglie per la sua casa di città lo stile neoellenistico, per quella di campagna il neogotico. Egli costruisce Cronkhill, nello Shropshire, come una villa di stile italianizzante (1802), Blaise Castle presso Bristol in uno stile da antico *cottage* campagnolo inglese, con frontoni intagliati e tetti ad assicelle, ed eseguisce il padiglione di Brighton usando forme indù o rifacendosi allo stile che allora passava per tale. La scelta dello stile è ancora del tutto arbitraria.[9]

Sul continente il primo rappresentante di questo orientamento è Leo von Klenze (1784-1864). Più coerente del Nash, egli cerca per ogni tema lo stile che più gli si adatta. Sviluppando le idee sorte già fin dal tempo dell'architettura della rivoluzione – idee che erano penetrate, allora, soltanto in superficie ed esigevano che ogni costruzione manifestasse, a guisa di « architettura parlante », lo scopo al quale essa era destinata –, ogni edificio si riveste dello stile che presumibilmente gli spetta, e nel quale trova la sua particolare espressione.[10] Così il Klenze costruisce un palazzo in stile rinascimentale e un museo in stile greco; inoltre una chiesa sul modello della Cappella Palatina di Palermo, il Pantheon in stile classicheggiante, un palazzo residenziale nello stile del barocco romano. In seguito, si costruirà una università – centro di cultura umanistica – in stile rinascimentale, un municipio in gotico fiammingo, un parlamento in stile neoellenistico, un bagno in stile romano, un caffè e una sinagoga in stile moresco.

È naturale che questo pluralismo di una « architettura parlante » storicizzata si dimostri ancora molto superficiale. Nel 1834 il Semper lo criticò demolendolo con la sua nota espressione: « Il giovane artista percorre il mondo, riempie il suo erbario e se ne ritorna a casa contento aspettando con fiducia che non si faccia troppo attendere l'incarico di costruire un Walhalla "à la Parthenon", una basilica "à la Monreale", un *Boudoir* "à la Pompei", un palazzo "à la Pitti", una chiesa bizantina o anche un bazar alla turca... ». Il Semper però, riferendosi qui al Klenze, contro il quale sono dirette queste righe, ironizza proprio sul contrario di ciò su cui ironizzava lo Ilg: non sulla monotonia, ma sulla poliglossia. Ma il pluralismo che al suo manifestarsi è storicizzante, non deve invece essere né storicizzante e neppure superficiale. Proprio

all'epoca attuale esistono indizi per cui esso potrebbe rivivere in una forma più approfondita e più positiva, e quanto più violenta ed esteriore è la smania di livellamento dei vari temi, tanto più vicine sono le possibilità di successo.

Inoltre l'opposizione del Semper non ha affatto estirpato il pluralismo. Questo si mantiene in vita durante tutta l'epoca successiva la quale sta sotto l'insegna del neorinascimento e intorbidisce così il medio corso del secolo. Anzi, proprio in questo momento, nel momento, cioè, in cui dilaga un generale istrionismo, il pluralismo raggiunge l'apice della sua fioritura nel *Ring* di Vienna e il suo più selvaggio rigoglio nelle mascherate stilistiche della *fin du siècle*.

Il primo « stile razionale ».

Intorno al 1830 si fa strada quell'idea (che il Weinbrenner, l'architetto della rivoluzione, aveva rafforzata già fin dai tempi in cui egli stava compiendo i suoi studi, ma che poi aveva negata nella sua produzione esclusivamente neoellenistica) che l'antica architettura, anche se lasciata libera nella sua interpretazione, fosse insufficiente a costruire edifici moderni, e si giunge addirittura alla rinuncia dei modelli antichi. Nel 1828 Heinrich Hübsch pubblica il suo scritto: *In welchem stil sollen wir bauen?* (In quale stile dobbiamo costruire?), che, sotto un titolo che si presta facilmente a essere frainteso, esprime ideologie oltremodo moderne. « Il nuovo stile », egli dice, « potrà dunque assolvere i compiti più vari con la massima duttilità, precorrendo sempre i tempi... Esso si muoverà liberamente nella realtà presente e appagherà coraggiosamente ogni sua esigenza. L'architetto non si sentirà inoltre così abbandonato a se stesso come lo era con i mezzi limitati dell'architettura greca. Gli

edifici non presenteranno più un carattere storico convenzionale per intendere il quale debba essere in precedenza necessario educare il sentimento con lezioni di archeologia. Essi assumeranno, invece, un vero carattere naturale per il quale il profano proverà la medesima sensazione dell'artista esperto ». In maniera ancor più chiara e profonda lo Schinkel riesce a intendere l'essenza della nuova architettura. « Questo nuovo stile », così egli si esprime, « non nascerà dunque né da quello già esistente né da quello precedente come se fosse un fantasma che difficilmente riesce a imporsi a tutti e che non da tutti può essere compreso. [Non è forse questa una previsione dell'elemento fantastico dell'architettura modernizzante?] Al contrario, molti vi noteranno a malapena tutto il nuovo che esiste in esso, il cui maggior merito è soprattutto quello della coerente applicazione di una quantità di scoperte avvenute nel corso dei tempi ». Il vero scopo cui tende il secolo diciannovesimo non fu, forse, mai più espresso in maniera così semplice e al tempo stesso così esauriente di come ce lo esprimono queste profetiche parole. Occorre davvero un grande acume per poter penetrare con una simile naturalezza nell'essenza della nuova architettura. Anche la nostra architettura, che si è giovata della « coerente applicazione di una quantità di invenzioni fatte nel corso dei tempi », è ancora ben lontana da questa profonda interpretazione del nuovo stile.[11]

Queste esigenze che nell'architettura utilitaria del decennio 1830-'40 hanno trovato convincenti realizzazioni singole, costituiscono il programma architettonico di una rivoluzione borghese. All'inizio del secolo ventesimo, nella fase cioè della seconda rivoluzione, si è attinto spesso a opere di quest'epoca, considerandole come possibili modelli. Ma questa tacita rivoluzione

degli anni intorno al 1830 non riuscì a farsi strada. Essa fu sopraffatta dal movimento stilistico successivo.

Il neorinascimento come « restaurazione » totale.

Circa il 1840 si tentò – il Semper sul continente e il Barry in Inghilterra – di assumere il rinascimento come base di una generale concezione stilistica. Il Semper sviluppò l'ideologia di questa « restaurazione » in maniera assai brillante.[12]

Egli attribuisce all'arte del rinascimento « una grande superiorità che la colloca al di sopra di tutta l'arte precedente, compresa quella altissima dei Greci ». In questa sua espressione si nota chiaramente una punta contro il neoellenismo. Anche l'arte romana è, secondo lui, superiore a quella greca. Con lo stile romano e il suo realismo, l'architettura si mette su un binario completamente nuovo.[13] Il Semper difende in particolare il sistema che usavano i Romani, quello cioè di collegare la parete ad archi con la colonna e il pilastro, dimostrandone la perfetta logicità sia nei particolari sia nell'insieme. Ogni elemento – egli sostiene – è necessario ed è giustificato chiaramente dalla sua stessa destinazione e dal servizio che esso rende a tutto il complesso, ancor più chiaramente di quanto ciò sia palese nel tempio dorico.[14] E proprio nello studio delle antichità romane l'arte del rinascimento raggiunse quella deliziosa libertà di disporre degli antichi modelli, libertà con la quale essa giunse a quella ricchezza di idee e a quello splendore che riuscirono a oscurare perfino l'arte antica.[15] Egli pensa inoltre che l'arte romana raggiungesse la libertà più piena nel risveglio dell'arte antica, ossia nel rinascimento.[16]

Ma, sempre secondo il Semper, questo rinascimento ha percorso forse soltanto la metà del cammino sul quale, per l'azione sfavorevole esercitata dallo

spirito moderno, esso è stato superato dalla sua macroscopica arte sorella, la musica, e abbandonato poi in uno sconsolato isolamento.[17] Proprio dal punto dove il cammino si è interrotto l'arte moderna deve prendere le mosse: qui, infatti, sta il suo avvenire e l'avvenire dell'architettura in genere.[18]

Contemporaneamente e per opera di Jacob Burckhardt (1818-1897) il centro di gravità si sposta – oltre che nella storia anche nella storia dell'arte – verso l'alto rinascimento italiano e, più tardi, verso il barocco. Le opere del Semper e del Burckhardt rispettivamente *Stil* (Lo stile) e *Kultur der Renaissance in Italien* (La cultura del rinascimento in Italia) escono nel medesimo anno, cioè nel 1860.

Il tentativo di continuare a sviluppare la rinascita della romanità è stato, fra tutti, il più geniale e il più proficuo fra quelli fatti per riallacciarsi al passato, perché esso corrisponde perfettamente alle esigenze della vita che, allora, era considerata « moderna », e perché abbraccia un vastissimo campo. Da una parte esso offre la possibilità di creare all'ala destra una chiesa formalmente uguale ai rimanenti temi architettonici, anche se alla chiesa neorinascimentale non è riuscito di soppiantare quella neogotica; dall'altra, essendo l'arte romana sorta in analoghe condizioni sociali (quelle, cioè, proprie delle grandi città), esso offre all'ala sinistra forme rispondenti alle esigenze moderne, come i bagni, i portici, gli edifici utilitari. Così, per esempio, si tenta di adattare l'ambiente enorme di una sala termale in cui doveva muoversi liberamente una grande massa di persone, all'atrio di una stazione. Se allora fosse già esistita la mania per lo sport, ci sarebbero stati tramandati stadi non soltanto in forma di anfiteatri romani (come, in seguito, furono costruiti realmente) ma anche stadi eseguiti con quel medesimo stile.

Ma un atrio di stazione ferroviaria costruito nella

forma di un *frigidarium* romano è già superato nel preciso momento in cui esso si realizza. Nel frattempo, infatti, l'architettura in ferro e vetro, che si andava sempre più imponendo alla considerazione degli stessi architetti, diviene una nuova potenza che attira nella sua orbita un numero di temi architettonici sempre maggiore.

L'avvento dell'architettura tecnica.

A cominciare dalla metà del secolo diciannovesimo, si trovano di fronte, nel campo dell'edilizia, neorinascimento e architettura tecnica, architetto-artista e ingegnere, Scuola delle Belle Arti e Politecnico. Questa contrapposizione si estende ora alla pittura. In questo settore essa si manifesta con la divisione tra gruppi accademici ufficiali, da una parte, e gruppi oppositori dall'altra; i quali ultimi erano composti in un primo tempo dai realisti, in seguito dagli impressionisti, cioè dai fautori della pittura scientifica. Nelle lotte politiche dell'epoca gli artisti « indipendenti » rientrano nella schiera dei rivoluzionari.

Fino dal 1840-1850, il contrasto nell'architettura è acuto: esso si è protratto per un secolo intero. Qual è il rapporto tra ingegnere e architetto? Sono essi, forse, la stessa cosa? Come si comporta la loro arte contrapposta? Ecco le domande fondamentali.

Si fanno tentativi sporadici per conciliare i termini contrastanti. Fra questi è particolarmente interessante la soluzione dell'architetto Labrouste, contemporaneo del Semper. Egli vuole affidare allo specialista delle costruzioni in ferro tutto lo scheletro portante dell'edificio, mentre la parete che lo riveste – in sostanza il corpo dell'edificio – deve essere riservata all'architetto. Con questi intendimenti egli costruì la Biblioteca di S. Genoveffa a Parigi. L'architetto viene così a

essere degradato. Il tentativo di Labrouste di fondere in una sola persona l'ingegnere e l'architetto non poté eliminare la netta frattura tra essi.[19]

L'architettura degli ingegneri cresce rapidamente e attira nel proprio ambito temi costruttivi che fino allora avevano incontestabilmente appartenuto alla sfera specifica dell'architetto. Essa si appropria dapprima della casa, in seguito del grande magazzino e anche della casa privata. Negli anni fra il 1840 e il 1860 le facciate dei magazzini americani si aprono per divenire pareti di vetro inserite tra sostegni di ferro. Alla fine di questo periodo, nel 1885, compare a Chicago il primo grattacielo con ossatura di acciaio (l'*Home Insurance Company*, costruito da William Le Baron Jenney). Il Semper aveva giudicato la situazione in questa maniera: « La forza e l'attività artistiche [dei francesi] testé paralizzate... si ritraggono in campi quanto mai lontani dall'architettura monumentale, e ciò è sempre indizio di uno stato morboso e di un decadimento, imminente o già in atto, dell'architettura ».[20]

Su un punto questa situazione è ancora fondamentalmente diversa da quella seguente: gli stessi ingegneri non ritengono la loro attività un'arte nel senso più alto della parola. Sono piuttosto gli architetti – quelli più in vista – a riconoscere l'importanza della nuova edilizia e ad avere la coscienza di operare in un'epoca di transizione. « Possano le invenzioni, le macchine e la speculazione ottenere ciò che è in loro potere perché si possa preparare il lievito dal quale la scienza, questa lancia risanatrice di Achille, crei la nuova forma. Ma per il momento l'architettura deve scendere dal suo trono per fare il suo ingresso nel mercato, per insegnarvi e anche per impararvi » (Semper).

Smania di livellamento della seconda rivoluzione: la « nuova architettura ».

Il totalitarismo della « nuova architettura » sorge prima del 1900, nel momento in cui i nuovi materiali da costruzione – cemento e cemento armato – si fondono con le nude forme comparse per la prima volta all'epoca della rivoluzione francese. Questa architettura offre la sua espressione più coerente nelle fabbriche, nei garages e negli stabili destinati a uffici. Nella sua marcia vittoriosa essa assimila tutti gli altri temi architettonici e dimostra una irrefrenabile baldanza dalla quale sembra veramente che possa sorgere il nuovo stile tanto desiderato. « Movimento moderno significa uno stile genuino e indipendente »: questo è il Credo dei suoi seguaci.[21] Le menti più acute riconoscono però che « il nuovo stile razionale non è – anche quando esso giunga alla perfezione – uno stile come lo intendevano le epoche precedenti », uno stile cioè che abbraccia tutti i campi dell'arte e che « in ognuna delle sue espressioni decorative lascia trasparire qualche cosa di trascendentale ». « L'appagamento che deriva dalla naturalezza e dalla semplicità delle linee e degli spazi delle forme tecniche spesso non è sufficiente. L'insoddisfazione tende involontariamente a determinare turbamenti nella purezza della tecnica. Nel caso di esempi grandiosi si riesce, è vero, a ottenere qualche cosa di più che non una semplice forma pratica », ma è pur sempre soltanto un « *analogon* dello stile ».[22]

« Gli architetti, associati qui in una gara scevra da ogni invidia, sembrano lottare per la conquista di qualche cosa che appare a tutti come il compimento di puri temi riguardanti la vita sociale dell'uomo moderno. Da alcuni decenni, insieme con quella brutta mascherata che sono le costruzioni europee, si fanno stra-

da negli edifici pubblici, nell'edilizia cittadina, nelle macchine e nei mezzi di trasporto... un senso e una visione non soltanto negativamente semplici, ma positivamente soddisfacenti del mondo circostante, la cui realtà ci appare non come attuale e conforme alla moda ma come un evento secolare ».[23]

Anche questa seconda rivoluzione si attiene saldamente, come la prima, al dogma dell'uguaglianza di tutti i temi architettonici; il livellamento però non avviene adesso al grado più elevato ma a quello più basso, connesso con lo scopo materiale: a quel grado cioè che si trova al di sotto della sfera dell'uomo, ovvero nel mondo della macchina.

Le difficoltà di questo nuovo stile cominciano già nell'applicazione di esso alla casa privata. I nostri edifici destinati ad abitazione sono – è vero – superiori a quelli della metà del secolo ma non raggiungono quel grado di abitabilità che avevano nel periodo intorno al 1830. Assolutamente inconcepibile per la nuova architettura è il tema della chiesa che, proprio per questo, non viene tenuto in considerazione. « Poiché quest'epoca non riesce ancora a vedere il proprio stile e non sa ancora esattamente ciò che vuole, essa resta legata ai propri scopi; chiese costruite con tecnica moderna appaiono disadatte perché non hanno uno scopo tecnico adeguato per esistere » (Jaspers).

Adolf Loos assegna all'architetto soltanto due temi: il monumento funerario e il monumento commemorativo. Nella generazione seguente anche questi temi non esisteranno più: l'intero ambito che un tempo era riservato completamente all'architettura si è dissolto oppure è stato assimilato dalla nuova « architettura degli ingegneri ».

L'impeto rivoluzionario dell'ingegnere contro l'architetto, dell'edilizia pratica contro le esigenze trascendenti dell'arte, si è apparentemente concluso con la

vittoria totale delle forze nuove. Ma questa unificazione è stata pagata a caro prezzo: con la dittatura cioè di un'unica sfera, quella della fabbrica, e con il soffocamento – a lungo andare insopportabile – delle esigenze naturali dei singoli temi, dei quali si soddisfano invece soltanto le esigenze materiali, trascurando completamente quelle spirituali e morali. Questo viene riconosciuto oggi anche da coloro che erano un tempo gli estremisti della nuova architettura.[24]

Reazione: la maschera del neoclassicismo.

Dopo la vittoria, questo nuovo movimento si mantiene puro e domina, si può dire, per un decennio. Ma già nel decennio 1930-1940 le reazioni, indipendenti l'una dall'altra, si manifestano in vari luoghi. La nuova architettura viene abbandonata e, in sua vece, si fanno strada in tutto il mondo orientamenti neoclassici assolutamente superficiali, i quali si estrinsecano nella maniera più radicale in Russia, in Italia e in Germania. Essi sono puri e semplici mascheramenti umanisti dello stile, applicati al corpo architettonico, esprimenti un materialismo coerente che trascura le esigenze individuali del tema architettonico. Il loro umanismo è l'« alibi ».

Lo Jaspers aveva da tempo notato che la tipica svolta del nostro tempo, « invece che trovare nella indefinibile forma di vere opere d'arte il superamento della purezza tecnica per giungere così a una creazione ricca di contenuto, si dirige verso la forzata ricerca del contrario », cioè o verso una rigida dittatura di forme prestabilite o anche verso mutamenti anarchici, e verso l'arbitrio. « La purezza del nostro mondo tecnico privo di trascendenza è quasi una macchina perfetta che urta continuamente, frantumandosi, contro ciò che le è estraneo »; perché è evidente che l'impulso semico-

sciente verso qualche cosa di più alto non le fa trovare il suo appagamento nel puro funzionalismo.

Inizi di un nuovo pluralismo.

Quanto più radicale è il desiderio di livellamento tanto più forte diviene la necessità di una nuova intelligente differenziazione dei temi architettonici, differenziazione che riguardi non soltanto lo scopo apparente ma anche l'essenza interiore di essi; che non si accontenti di sembrare fatta secondo uno schema stilistico imposto, ma che tenga conto del fatto che per alcuni temi sono già state trovate soluzioni che appagano a esuberanza le esigenze presenti e che contengono valori vivi i quali non dovrebbero mai essere abbandonati per amore di pure e semplici dottrine.

Si annuncia un nuovo pluralismo dell'architettura, il quale non è di natura storica, ma razionale; un pluralismo che non si ferma in superficie, ma che penetra in profondità.

Qualche cosa di simile deve avere intuito il Boetticher, geniale contemporaneo del Semper, quando, nel 1846, « desidera una scomposizione dei modelli stilistici storici mediante un'indagine storico-artistica » che divida « tutto ciò che è condizionato nel tempo – e, di conseguenza, ciò che il presente deve respingere – dagli eterni valori della tradizione. Questo sarebbe l'eclettismo vero e spirituale, l'eclettismo dell'essenza interiore »: un eclettismo della forza e non della debolezza.

Analoghe idee ancora inceppate da lievi scorie storicistiche sono sorte a nuova vita per opera dell'architetto svedese E.G. Asplund (nato nel 1885). Ma dappertutto, sia in America sia in Europa, si ha la sensazione che queste nuove esigenze stiano per sbocciare.

I partiti stilistici dei secoli diciannovesimo e ventesimo.

Gli sviluppi nell'ambito dell'architettura sono dunque, in apparenza, intricati, ma nella loro sostanza non sono affatto così assurdi come in genere si rappresentano. Per quanto riguarda l'unità stilistica si possono distinguere subito tre atteggiamenti, in gara fra loro fino dal 1800. Che talvolta i loro fronti si confondano, non significa che in linea generale essi non si mostrino con evidenza. Essi sono:

1) I sistemi totalitari (stile uniforme).

Di essi fanno parte l'architettura della rivoluzione con la sua identificazione di geometria e architettura e con il suo complesso dei modelli monumentali. In politica si possono accostare alle utopie del socialismo e del comunismo.[25]

Segue la completa restaurazione della romanità nel neorinascimento. In politica essa corrisponde alla plutocrazia, al secondo impero, inteso come « facciata ».

Essa viene combattuta dall'edilizia degli ingegneri, basata sul vetro e sul ferro, la quale, seguendo la sua natura, tendeva anch'essa all'uniformizzazione (vedi socialismo e comunismo della metà del secolo, marxismo).

Concezione stilistica razionale sulle basi della costruzione; imitazione della fabbrica e, in seguito, della macchina; abolizione dell'architettura e dei temi trascendenti, funzionalismo. In politica è la realizzazione del marxismo: il bolscevismo.

Imposizione del neoclassicismo totale. In politica corrisponde alle dittature del secolo ventesimo (stati *manager* di Burnham).

2) Sistema bipartito dello stile.

Neoellenismo e neogotico considerati come corren-

ti in lotta tra loro, ma che al tempo stesso si completano a vicenda. In politica corrisponde al compromesso tra partiti conservatori e liberali moderati, che porta a una divisione del potere (*Tories* e *Whigs*). Ambedue le tendenze riescono a sopravvivere non oltre la prima metà del secolo.

3) Pluralismo degli stili.

Esso compare in diverse forme del pluralismo storicizzante. In politica è il liberalismo radicale.

Come quarto si aggiunge poi un atteggiamento del quale fino a oggi non si è tenuto conto. Esso si serve – nello stesso edificio – di elementi stilistici vari, frazionati a piacere (stile multiforme) e fa la sua apparizione in una forma molto esagerata già fin dall'epoca della rivoluzione francese, dove è rappresentato dai bizzarri progetti dell'architetto J.-J. Lequeu, progetti che potrebbero essere addirittura quelli di una architettura surrealista.[26] Anche il Reclusorio femminile di Würtzburg, opera di Peter Spaeth, appartiene a questo genere di arte.

In forma più moderata si nota poi la mescolanza di elementi stilistici in quell'orientamento della metà del secolo diciannovesimo, che risale a W. Morris (1834-1896), R. Norman Shaw (1831-1912) e Philipp Webb (1831-1915). La celebre « Casa rossa » (1859) che quest'ultimo architetto aveva ideato per il Morris – il quale aveva peraltro partecipato alla elaborazione del progetto – presenta una mescolanza di forme gotiche e forme del secolo diciottesimo.[27] Questa tendenza, vicina al liberalismo, pretende di essere socialista ma in sostanza è politicamente neutrale: è puro estetismo. Nel Continente essa sbocca nello stile floreale, il quale tenta di sottomettere tutte le arti all'artigianato, che sembra assurgere a un alto livello artistico.[28]

Ambedue le correnti tendenti verso una cosciente mescolanza degli stili non sono da accostare a quella

assoluta mancanza di fondamento e a quell'arbitrio che esiste nella fabbricazione di uno pseudostile, il quale non segue alcun principio spirituale, ma risulta unicamente dalla mancanza di cultura dei nuovi padroni architetti e dalla condiscendenza di alcuni cosiddetti artisti nel porsi alle dipendenze di essi.

È chiaro che lo straordinario numero di edifici sorti da questa situazione priva di cultura ha offuscato la visione complessiva dei movimenti spirituali fino al punto da non poterli più distinguere. Chi fosse in grado di penetrare con lo sguardo attraverso questa brutta crosta, riuscirebbe a scorgere avvenimenti di una grande logicità drammatica, il cui singolare corso appare unico nella sua struttura e si dimostra sintomo grandioso di qualche cosa di assolutamente nuovo.

[1] Cfr. O. Spengler, *Untergang des Abendlandes*, vol. II; cfr. i capitoli sulla casa, il castello e il duomo; trad. it.: *Il tramonto dell'Occidente*, Longanesi, Milano 1957.
[2] Kaufmann, *Die Stadt*... cit.
[3] C.N. Ledoux, *L'architecture*..., ecc., 1804.
[4] W. Spühler, *Der Saint-Simonismus*, Zurigo 1926.
[5] J.A. Möhler, *Gesammelte Schriften und Aufsätze*, II, Ratisbona 1839-1840.
[6] Cfr. Kaufmann cit.
[7] Schrade, *Das deutsche*... cit., pp. 68 ss.
[8] Sir Kenneth Clark, *The gothic revival*, Londra 1928.
[9] Cfr. la monografia di Summerson su Nash (Londra 1935); citazione di N. Pevsner a p. 75.
[10] Su l'« architettura parlante », cfr. Kaufmann cit.
[11] Hermann, *Deutsche Baukunst*... cit.
[12] *Ivi*.
[13] G. Semper, *Stil*, II, p. 380.
[14] *Ivi*, I, pp. 483-485.
[15] *Ivi*, II, p. 466.
[16] *Ivi*, p. 477.
[17] *Ivi*.
[18] G. Semper, *Ueber Baustile*, p. 28.
[19] Per Labrouste cfr. Giedion cit.
[20] G. Semper, *Kleine Schriften*, p. 398.
[21] N. Pevsner, *An outline of European architecture*, Londra 1934.

[22] Jaspers cit.
[23] *Ivi.*
[24] S. GIEDION, *Time, Space and Architecture* (1946), nella conclusione, p. 587.
[25] Il verbo « corrispondere » è da intendersi, qui e nei punti che seguono, come « essere analogo » e non come se, in queste correnti, arte e politica si immedesimassero, sebbene queste ultime abbiano fra loro numerosi punti di contatto.
[26] J.-J. LEQUEU, *Architecture civile* (Parigi 1792); riproduzioni anche in E. KAUFMANN, *Jean-Jacques Lequeu*, in « Art Bulletin », giugno 1949, pp. 130-134.
[27] Per William Morris cfr. la monografia di J.W. Mackail, ed. 2, Londra 1922.
[28] F. SCHMALENBACH, *Jugendstil und neue Sachlichkeit*, in « Résumés » del XIV congresso internazionale di storia dell'arte, Berna 1936.

Capitolo terzo

LA SEPARAZIONE DELLE ARTI

> « Questo è il vero egoismo, nel quale ogni genere artistico si vorrebbe paludare di arte universale, mentre in realtà esso non fa che perdere il suo vero carattere » (Richard Wagner).

A partire dal secolo diciottesimo le arti cominciano a estraniarsi l'una dall'altra. I vari campi della creazione artistica tendono a divenire, ognuno nel proprio ambito, autonomi, autarchici, assoluti e a rappresentare se stessi in completa purezza, purezza che viene addirittura sentita come un postulato etico.

Questa tendenza ci offre un giusto criterio – che non è però l'unico – per distinguere quali siano nei secoli diciannovesimo e ventesimo gli orientamenti artistici moderni, quali i conservatori e quali i reazionari. Considerando anzi questa tendenza all'isolamento delle arti come una premessa già accettata, ed eliminando passo passo dalle varie specie artistiche ciò che esse contengono di elementi estranei – per esempio, dalla pittura l'elemento plastico, lineare, architettonico, teatrale, nonché il trascendentale, il letterario, l'oggettivo –, si giunge a separare manifestazioni artistiche essenzialmente storiche e, per così dire, a « generare » quelle che fino allora si erano dovute accettare come semplici constatazioni. In questa maniera si riesce a capire l'epoca in una delle sue radici principali. « *Scimus quae facimus* ». Non è questo il luogo per esporre una completa sistematica e una cronologia di questi

processi di decomposizione, cronologia che, peraltro, non solo è possibile ma è anche fondamentale per costruire una teoria artistica dei secoli diciannovesimo e ventesimo. Accennerò solo agli argomenti principali.

Già Nietzsche ha rivelato come non sia possibile isolare le arti senza che esse subiscano un processo di degenerazione: lo smembramento di una forza è, secondo lui, una forma di barbarie. Egli ha intuito che soltanto chi riesca ad afferrare l'unità delle diverse arti potrà generare uno stile.

La forma pura del giardino.

Il nuovo tipo di giardino respinge tutti gli elementi architettonici, plastici e antropomorfi per giungere a una forma pura. Esso non accoglie tali elementi né nella vegetazione e neppure nel terreno sul quale esso « si dispone ». Il giardino contiene, è vero, elementi di architettura, ma sono elementi del tutto isolati, sono come *qualche cosa di completamente diverso*. Essi possono essere paragonati al quadro in una casa moderna che pende isolato da una parete come *qualche cosa di completamente diverso* dal resto. Ai suoi inizi il giardino mostra di avere ancora qualche attinenza con la pittura e crea vedute che seguono modelli pittorici: quadri scenici raffiguranti paesaggi costruiti con elementi presi dalla natura vengono collocati in uno scenario naturale privo di cornice. Ma, giunto all'apice, e divenuto del tutto cosciente della sua singolarità e della sua indipendenza, il giardino abbandona anche l'elemento pittorico. Si raggiunge così (o, per lo meno, si cerca di raggiungere) un'arte autonoma del giardino con determinate norme compositive.[1]

L'architettura autonoma.

L'architettura dimostra la tendenza a eliminare i valori plastici, antropomorfi e pittorici che nell'epoca barocca si presentano tutti fusi insieme. Tende inoltre ad abolire il colore, l'ornamento e, infine, anche gli ordini delle colonne sui quali si era basata l'architettura dal rinascimento in poi.[2] Essa vuole divenire architettura pura e si proclama orgogliosamente autonoma.

Questa lotta per un'architettura pura non scoppiò soltanto al principio del secolo ventesimo, quando cioè Adolf Loos dichiarò guerra all'ornamento e gli architetti cominciarono a concepire le loro costruzioni in cemento; essa rientra invece nel programma della rivoluzione architettonica della fine del secolo diciottesimo, rivoluzione già iniziata da un uomo come il Ledoux ancor prima dello scoppio della rivoluzione politica.

Gli elementi pittorici e scenici sono i primi a essere abbandonati.

Scompaiono poi dall'architettura i profili; quegli stessi profili che il barocco aveva concepiti per analogia con le creazioni organiche e accostati talvolta anche al profilo umano. Porte e finestre si aprono lisce nella parete, prive di cornice. Gli edifici non presentano più il cornicione con la sua ricca profilatura; terminano con spigoli disadorni e prediligono il tetto orizzontale.

Dove ancora si costruiscono le colonne, si toglie ad esse il carattere organico e il loro rapporto con il corpo umano. Ora non è più possibile sostituire le colonne con figure scolpite. Fra gli ordini si preferiscono quelli relativamente inorganici – il dorico e il tuscanico – senza basi, con capitelli di forma puramente geometrica e una lastra di copertura non pro-

filata. Nel rigonfiamento del fusto si trova spesso l'ultima traccia della loro originaria forma plastica; ma più tardi anch'essa scomparirà. In luogo della colonna si usa spesso il pilastro. Le colonne, invece, vengono comprese nella parete come nell'arte paleocristiana o sono semplicemente appoggiate al cubo liscio dell'edificio; esse divengono cioè, come opportunamente si esprime Emil Kaufmann, *appliques*.

La policromia scompare o viene usata – dove ancora appare – in una gamma povera di colori che va dal bianco al grigio, dal bruno al nero, come per esempio nel grande progetto del Gilly per il monumento a Federico II.

Sembra che dopo millenni si sia finalmente raggiunta un'architettura pura e assoluta.

La scultura pura.

La scultura elimina l'elemento pittorico e « si ritrae timorosa entro i propri confini ». Essa si serve dell'occhio soltanto per il senso tattile; è sostanzialmente monocroma, mentre nel barocco e nel rococò la scultura monocroma costituiva, si può dire, un'eccezione rispetto a quella policroma. « Ne nasce una scultura bianca, casta, dalle linee pure e dalle forme contenute, di un aspetto tutt'altro che pittoresco ed esuberante. È una scultura dalla quale è anche scomparso quel che di spigliato esiste nella gioia creatrice; una scultura che possiede troppe cognizioni, che si muove secondo le prescrizioni archeologiche e che esprime troppo chiaramente e troppo spesso la sua purezza. La sua vera essenza, ossia la forza plastica creatrice, non esiste più. Considerata come un'arte che riesce a dominare una materia, a darle vita e a formarla, l'arte di un Canova o di un Thorwaldsen è molto al di sotto di quella di un disprezzato Bernini.

Essa vive del contrasto con l'elemento pittorico; vive solo di negazioni, cioè della sua avversione al colore, alla pienezza, alla giocondità, al movimento ».

Anche per la scultura, la materia con la quale essa lavora è morta. Morta come gesso.

« Ma per esserle venuta meno quella forza plastica che la ridusse timorosa entro i propri confini, essa perse quel notevole ascendente che aveva esercitato in passato sulle altre arti. Il carattere di isolamento e di unicità della statua giunse a un inconciliabile contrasto con l'architettura, con la pittura e con la vita stessa. Era perciò inevitabile che, alla fine, i busti di gesso si coprissero di polvere, divenendo una gravosa suppellettile domestica e che nessuno si occupasse più dei numerosi monumenti, eccetto nel giorno in cui essi venivano scoperti ».[3]

Questo genere di scultura diviene « arte recondita del rilievo ». Le sculture sono – per usare un paradosso – cartoni a tre dimensioni.

L'arte del cartone.

A questa scultura bianca come fantasmi si accosta, per analogia di contenuto, una forma di pittura tendente alla monocromia, la quale rinuncia volontariamente al colore, o meglio all'elemento sensibile del colore: intendo parlare del cartone.

Già in alcune frasi dello Schiller l'avversione al colore si era manifestata in maniera sorprendente.[4] Queste frasi sono, si può dire, rispecchiate nella produzione artistica di A. Carstens (1754-1797), il quale mantiene nel disegno l'elemento plastico ma respinge quello del colore o lo riduce alla gamma del nero, del grigio e del bianco.[5] Anche l'elemento luce è poco considerato.

Ma accanto a questa pittura incolore o a colori

deboli compaiono ora le forme del quadro piatto, in cui viene eliminato l'elemento plastico.

L'arte pura del disegno e la « silhouette ».

Nella stessa pittura si distingue l'elemento grafico (ossia la linea) e quello pittorico (ossia la macchia di colore). Con la produzione dell'inglese John Flaxman (1755-1826) compare per la prima volta, intorno al 1792, il *puro disegno lineare*, in cui la linea ha l'unica funzione di disegnare i contorni e non di tratteggiare e di modellare; in cui l'illusione plastica (non l'idea plastica) passa in seconda linea. Questo tipo di arte si diffonde rapidamente.[6] Figure, paesaggi, architetture vengono concepiti senza ombreggiature, con il solo contorno delle linee; fenomeno, questo, che meriterebbe un'analisi approfondita. Quest'arte della linea ha, al tempo stesso, qualche cosa di arcaicizzante e di immaterialmente spettrale, e non è un puro caso che essa sia adatta specialmente per le rappresentazioni del mondo degli spiriti e degli spettri, di un mondo cioè freddamente trascendentale.

A questo punto sorse l'idea passeggera di distruggere anche l'ultimo elemento sensibile della linea, cioè il tratto libero della mano. Nel 1790, in una seduta della Giuria rivoluzionaria delle arti, il pittore Hassenfraz così si esprime: « Sostengo la convinzione che tutti i soggetti pittorici possono essere eseguiti con riga e compasso ». L'ingenuità di questa « scoperta » vista nelle grandi linee storiche è come un prologo – denso di ombre – ai tentativi che i costruttivisti fecero posteriormente al 1900, tentativi che, peraltro, erano accompagnati da una ben diversa motivazione.

Come prima conseguenza della eliminazione dell'elemento plastico fa la sua comparsa, precorrendo

i tempi, un fenomeno assolutamente nuovo: l'arte della *silhouette*, creata da Étienne de Silhouette (1709-1767), la cui moda ha inizio intorno al 1760. Essa è di importazione inglese.

Ma anche là dove il colore è tollerato, domina la convinzione che l'espressione estetica possa essere resa mediante il disegno e che il colore sia qualche cosa di idealmente superfluo.[7]

La pittura pura.

Dopo vari tentativi iniziati al principio del secolo diciottesimo, e in opposizione all'arte della linea pura, si annuncia – anch'essa come prodotto estremo di un processo nel quale si polarizza, prima di andare completamente in rovina, un'unità artistica originaria – una pittura che nega la linea e che si basa sulla macchia di colore (Constable, Turner). Questa pittura cercherà di avere, in seguito, la sua giustificazione scientifica. « Il secolo diciannovesimo si basa su una concezione ottica molto spinta e dichiara che, secondo le scienze naturali, il nostro occhio vede soltanto colori e macchie [macchie di colore in grandezza, forma e intensità varie] e non forme e contorni ».[8]

Da questa scissione della linea dalla forma plastica nascono l'elemento dinamico del colore e la sua azione inebriante, la sua indipendenza dagli oggetti e dai corpi, la sua potenza espressiva di carattere universale, ciò che – come per esempio in Turner – determina la sua affinità con il romanticismo. Ma sono anche, e soprattutto, quegli orientamenti della metà del secolo i quali da una parte tendono verso un'arte dionisiaca, dall'altra verso una labile pittura basata sui contrasti di luce.

Questa limitazione al colore piatto, che secondo le nuove teorie della psicologia del colore è la vera e

propria manifestazione « estetica » del colore, fa sì che il rapporto intercorrente fra quadro, configurazione e funzione plastica vada completamente perduto.[9]

« In un museo si può facilmente capire perché i quadri del secolo diciottesimo si accordino ancora (non soltanto per lo stile ma anche per il medesimo elemento insito in essi, quello cioè di una sostanza comune foggiata in maniera corporea) con le statue, le porcellane, i mobili e con altri simili oggetti (si noti che il *gobelin* è una via di mezzo tra il quadro e l'oggetto). Un quadro del secolo diciannovesimo invece non ha più alcun rapporto né con la suppellettile né per il materiale usato e neppure per la forma. In esso è del tutto scomparso il carattere di oggetto; è soltanto piatto e non risponde più al nostro senso tattile. Circostanza singolare è che proprio nella medesima epoca abbia fatto la sua prima comparsa anche la stampa piatta: la litografia ».[10]

L'arte della linea e l'arte della macchia diffusa di colore sono diametralmente opposte. L'una è trascendente, l'altra è dinamicamente sensibile; l'una tende al culto della bellezza, l'altra al culto della vita, ma anche a quello della bruttezza. Soltanto nel secolo diciannovesimo può colmarsi lo iato tra castità plastica e intemperanza coloristica.

Eliminazione dell'elemento architettonico della pittura.

Queste correnti, che negano da una parte il colore e la plasticità, dall'altra la linea, saranno seguite da altre che indeboliscono nel quadro l'elemento architettonico o lo eliminano addirittura.

Dall'epoca di Giotto in poi, tanto l'elemento architettonico quanto quello plastico sono entrati a far

parte del quadro e l'uno è condizionato dall'altro. Nel quadro, le figure compaiono e si muovono su una solida base, sia di tipo architettonico sia anche formata dai vari piani di un paesaggio naturale. Proprio negli aerei paesaggi del secolo diciottesimo (nel Guardi, per esempio) il senso tattile continua a vibrare agli estremi limiti dello spazio, e anche tutto ciò che si vede è riferito idealmente alla stessa base, che è, a un tempo, anche la base dell'architettura vera e propria. Le stesse figure che si librano nell'aria hanno la loro impalcatura in una prospettiva il cui « a piombo » è in asse con la terra.

Ma questa impalcatura architettonica delle figure viene ora, a poco a poco, eliminata. La prospettiva scientifica si dissolve e contemporaneamente viene negato il concetto sul quale l'arte prospettica si era basata dal rinascimento in poi, concetto secondo il quale un occhio frontale fisso può abbracciare lo spazio. Essendo il primo piano costruito in una proiezione dall'alto in basso, esso si adatta in un certo senso al piano, e le figure perdono così la loro consistenza nell'orizzontalità del suolo.

Proprio in quest'epoca si parla molto – è vero – di « costruzione » del quadro, ma questi orientamenti non riconoscono più che la stessa terra è il fondamento tanto di ogni architettura vera e propria quanto dell'antico quadro « costruito ». L'elemento architettonico abbandona il quadro – quando non ne venga addirittura scacciato – e viene sostituito da una composizione ornamentale che non si stacca dal piano. Anche nella predilezione che la pittura ha per il mondo instabile del sogno si nota uno spirito labile privo di senso architettonico.

Ravvicinate alla vera architettura, queste creazioni fanno l'effetto della « dinamite ».

Il quadro si restringe al solo elemento visibile.

Nella pittura, nel disegno e nella scultura sorgono tendenze che rinunciano a rappresentare più di quanto in un quadro possa essere visibile. Tutto ciò che viene presupposto come già conosciuto e già pensato – per esempio il trascendente, il mitico, l'allegorico – viene soppresso. Si può parlare di una immanenza del quadro, di un abbandonarsi di esso alla sua pura visibilità. Tipico di questo positivismo della creazione è che i titoli dei quadri si riferiscono ora soltanto alla rappresentazione materiale di essi: i titoli cioè impediscono alla fantasia di chi contempla i quadri di librarsi al di là del sensibile. Ora non esiste più « Diana e le Ninfe », ma soltanto « Bagnanti »; non esiste più « Venere », ma solo « Nudo giacente » o « rannicchiato »; non esiste più « Vanitas », ma « Donna davanti allo specchio »; non c'è più la « Madonna », ma una « Donna col bambino ».

Disegno assoluto, pittura assoluta e scultura assoluta.

Altro sintomo della situazione completamente cambiata è la comparsa, all'estrema ala sinistra, di quelle correnti che trovano la realizzazione dell'ideale di pura pittura e di puro disegno anche nel rifiuto dell'elemento oggettivo (nel dadaismo anche la lingua rinuncia alla sua funzione rappresentatrice).

L'ideale al quale tendono queste correnti è da ricercarsi nella musica assoluta. Il disegno deve divenire perciò una musica di linee astratte, la pittura una musica di superfici colorate astratte, la scultura una musica di corpi astratti di un ordine geometrico superiore, e tutti e tre devono affiancarsi a quell'architettura che sarebbe una musica spaziale di corpi

geometrici o di superfici. Tutte le arti vogliono essere completamente autonome, autarchiche, assolute.[11]

Le scorie del dipinto.

Il risultato di tutti questi multiformi processi, il cui motivo conduttore è formato dal desiderio di raggiungere la purezza nelle arti, determina la completa dissoluzione dell'opera d'arte unitaria. In particolare viene dissolto non soltanto il macrocosmo della grande opera d'arte unitaria il cui fondamento fu creato dall'architettura, ma anche il microcosmo del dipinto, che dall'età di Giotto sino alla fine del barocco costituiva un compendio delle arti figurative piatte – in se stesso una piccola opera unitaria – e poteva quindi essere considerato la grande arte di quell'epoca. Anche il quadro viene scomposto in tutte le direzioni nei suoi elementi costitutivi.

Alla fine di questo processo di decomposizione tutte le possibilità di riduzione dell'antica pittura sono schierate l'una accanto all'altra, spesso anche nell'opera di un singolo artista. Negli esperimenti di un Paul Klee esse vengono, in un certo senso, collaudate sistematicamente: « Ho tentato il disegno puro, ho tentato la pittura pura a chiaroscuro e a colore, ho tentato tutte le operazioni singole alle quali mi poteva indurre il mio orientamento nella sfera del colore. Ho elaborato perciò i tipi della pittura a chiaroscuro carica di colore, della pittura a colori complementari, della pittura variopinta e di quella a colore unito... Poi ho provato, in due tipi, tutte le possibili sintesi di colore, provando e riprovando e sempre cercando di mantenere il più possibile la *purezza dell'elemento* ».[12]

Intorno al 1925 si raggiunge un punto oltre il

quale un ulteriore frazionamento delle arti in elementi non è più immaginabile.

Scompare così per sempre l'unità delle arti. Un edificio sorge ora direttamente dal paesaggio, una scultura si trova in mezzo ad architetture o a quadri, un quadro sta appeso in quel dato punto, direttamente a una nuda parete. L'antico connubio delle arti viene sostituito dalla « composizione », una parola che Goethe odiava.

La morte dell'opera d'arte unitaria.

Nella medesima epoca ha inizio il processo di smembramento delle opere d'arte unitarie che ancora esistevano. Dalle antiche chiese, dai castelli, dai palazzi provengono, sin dalla fine del secolo diciottesimo, serie infinite di opere d'arte, frammenti di un complesso che un tempo tutte le comprendeva. Esse sono state strappate dal loro grembo materno e disperse nell'abbandono del mercato antiquario, nei musei pubblici e privati, pomposi asili dei senzatetto.

Si determina così la situazione museografica. Mediatore ne diviene l'antiquario. Essa è accompagnata e sostenuta da una concezione che, nella sua tendenza verso tutto ciò che è frammentario, accetta come presupposto questa tarda e innaturale scissione delle arti, dividendo anche ciò che è indivisibile: il contenuto dalla forma.

Nei musei si perpetua la separazione delle arti. Quello che in origine era parte di un tutto, appare ora crudelmente smembrato e trova posto, rispettivamente, nelle varie specie di musei. Può accadere così che una pala d'altare trovi asilo in una pinacoteca, le opere plastiche dello stesso altare in una collezione di sculture, le suppellettili e le parti ornamentali in un museo artigiano.

Quello che dovranno poi sperimentare su larga scala gli uomini (essere cioè strappati violentemente dalle loro terre e costretti a emigrare e a vedere le loro famiglie scompaginate) avviene qui, quasi in maniera profetica, per i santuari e per l'arte antica.

Una scienza che, secondo l'idea divisionistica del secolo diciannovesimo, distingua i singoli generi artistici, sanziona la innaturale situazione museografica. La sanziona, invece di considerarla una inevitabile necessità e prende come base della sua dimostrazione storica le singole arti, demolendone l'unità originaria anche là dove questa unità sussiste ancora.

Una prima opposizione contro l'isolamento delle arti si poteva notare nella nostalgia che il romanticismo ebbe per l'opera d'arte unitaria, nostalgia che non servì però a riportarla in vita. Solo nel periodo neorinascimentale si nota una rinascita dell'opera d'arte unitaria. Il Semper e il Wagner furono intimamente convinti dell'originario legame fra tutte le arti. « È perciò lecito ammettere che solo con il decadere delle arti anche l'architettura si distaccasse da essa come un ramo separato », osserva il Semper: proprio quell'architettura che, in un primo tempo, aveva legato a sé tutte le arti ed era stata per tutte una forza ordinatrice. Tuttavia questo movimento di opposizione ha soltanto il carattere di un intermezzo dilazionatore.

La morte dell'iconologia.

Poiché l'opera d'arte unitaria e il collegamento fra le arti nulla significano per questa nuova età, quest'ultima è anche incapace di concepire una iconologia in cui ogni quadro e ogni soggetto abbiano in tutto il complesso [13] un loro significato ben definito e necessario.

Il soggetto diviene sempre più indifferente, indifferente anche rispetto al luogo dove il quadro si trova, e non ci si cura se per il suo significato spirituale – non solo per quello formale – esso si adatti o meno all'ambiente. È difficile trovare altrove una maggiore sterilità di quella che si nota nel campo dell'invenzione e della composizione iconologica. Si è perso perfino il concetto dell'oggetto in se stesso.

La scienza di ieri prescinde infatti anche dal significato spirituale dell'opera d'arte unitaria e da ciò che essa rappresenta. Essa divide l'iconologia dalla forma, e questo fa sì che quella le si dissolva tra le mani divenendo, invece, una iconografia, cioè una scienza dei frammenti. Essa ignora del tutto che un tempo anche l'architettura aveva un senso rappresentativo e che, alleata con tutte le arti e non soltanto con quelle figurative, essa rappresentava ciò che sfugge all'esperienza sensibile: immagini del cielo o dell'universo, dai sumerici *ziqqurât* e dal tempio egizio, fino alla cattedrale gotica e al mondo luminoso di Versailles.

Soltanto ai nostri giorni l'opera d'arte unitaria è di nuovo considerata dalla scienza nella sua pienezza vitale. Si preannuncia infatti una indagine storico-artistica che, lontana dal concetto museografico ma senza disconoscerne la legittimità, dia alla storia dell'arte il suo oggetto appropriato; il quale non può essere la storia delle singole arti e dello stile astratto ma deve invece essere la storia delle opere d'arte unitarie, della loro origine, della loro decadenza e della secolarizzazione delle loro scorie.

Una storia siffatta abolirà finalmente la separazione artificiosa e oltremodo dannosa tra la storia dell'arte e l'iconografia e avvierà a una unità; unità che già Alois Riegl aveva intravista, considerandola la terra promessa dello studio della storia dell'arte. L'iconografia si innalzerà così da uno studio frammentario dei singoli contenuti a una vera e completa iconologia, ossia a una « nuova scienza » che dimostri la ragion d'essere dei quadri.[14]

Questa nuova tendenza dell'indagine artistica lascia intuire perlomeno questo: che l'unione di tutte le arti si riaffaccia all'orizzonte del mondo contemporaneo. Non è possibile però prevedere se ne nascerà un'autentica esigenza artistica e in che modo questa esigenza potrà essere soddisfatta.

La morte dell'ornamento.

Con la separazione delle arti è strettamente connesso un avvenimento di grande portata: la morte dell'ornamento. Nessun ornamento veramente vitale fece più la sua comparsa nel corso dei secoli diciannovesimo e ventesimo, e la morte di esso è tanto più grave se si pensa che ancora il rococò, con la sua ornamentazione straordinariamente varia, ricca e vivace, era giunto alla fine.

Non basta addossare la responsabilità della morte dell'ornamento all'introduzione di nuovi materiali la cui sostanza amorfa non sembra essere in grado di esprimere da sé un'autentica ornamentazione. Questa spiegazione non è abbastanza perspicace, perché l'ornamento era già in agonia prima che i nuovi materiali facessero la loro comparsa. La separazione della decorazione dalla struttura non comincia (come pensa Le Corbusier) con la costruzione metallica, ma già sin dalla fine del secolo diciottesimo, con gli ornamenti ad *applique*.

La vera causa della morte dell'ornamento va ricercata nel fatto che l'ornamento, plastico o pittorico che sia, deve essere applicato, per la sua stessa natura, a qualche cosa che lo sostenga (all'architettura,

alla suppellettile, in origine anche al corpo umano e alle vesti) e non ha più ragion d'essere se, nell'aspirazione verso la purezza, quelli che erano i suoi sostegni lo allontanano da sé. L'ornamento è l'unica specie d'arte che non può sussistere autonoma. Perciò, l'ornamento muore.

Esso non può neppure divenire un ornamento puro; questa denominazione sarebbe, in se stessa, priva di senso. Come nella pittura e nella scultura assolute, l'ornamento può in ogni caso eliminare i residui di un significato o di un'allusione concreta – che esso possedeva agli inizi e che mantenne sino all'ultimo – e trasformarsi poi in un disegno astratto di linee e di macchie. Ma, così facendo, esso non manterrebbe il suo carattere di ornamento e neppure la sua purezza.

Anche la rinascita architettonica di stili più antichi non ha determinato un'autentica rinascita degli ornamenti che erano loro propri. La mancanza di vita di queste rinascite si manifesta appunto nell'ornamento. L'idea che l'ornamento possa avere una « profondità » (non però in senso spaziale) e che possa esprimere spiritualmente uno speciale contatto tra l'uomo e le cose è andata perduta col tempo. Il disegno astratto non possiede più questa forza.

Il dissolvimento dei confini dell'arte.

Mentre da una parte le singole arti, seriamente preoccupate della propria purezza, si chiudono nell'isolamento, esse dissolvono dall'altra (in un primo tempo senza rendersene conto, in seguito però con perfetta consapevolezza) il campo dell'arte. I confini dell'arte cominciano a spostarsi verso altri campi.

Nel giardino « all'inglese » questi confini svaniscono nella natura. Il nuovo giardino è un'opera incompiuta, alla quale insieme con l'artista lavora anche la natura, che lo trasforma continuamente con l'avvicendarsi delle stagioni e ancor più col trascorrere dei decenni e degli anni. Infatti non sarebbe giusto ammettere che esiste soltanto un determinato momento, cioè una data stagione e un preciso stato vegetativo, nel quale l'opera d'arte del giardino si mostra compiuta, e che tutti gli altri stati precedenti e seguenti diminuiscano il senso e l'effetto di esso. Così non avevano pensato i creatori di questa nuova arte. Non in una determinata stagione, ma nel corso di ogni anno e col passare del tempo, si forma il senso unitario di quest'opera d'arte instabile e mutevole come la natura stessa. Questo elemento proteiforme della nuova arte viene sentito proprio come una qualità di essa. « La vegetazione è soggetta a trasformarsi al massimo. Prescindendo dal suo vegetare, essa ha bisogno in continuazione di essere completata e rinnovata; la forma voluta non si presenta perciò sempre in maniera pura e spesso non rivela più la volontà dell'artista. Proprio per questo il giardino si mantiene in uno stato singolare di sospensione tra pura arte e pura natura ».[15] Può accadere che, osservando un determinato giardino, non si possa più riconoscere dove comincia l'opera dell'uomo e dove quella della natura. E questa situazione è nuova.

Non è giusto che la confusione dei confini si riferisca solo a uno spazio marginale. Essa riguarda invece anche l'essenza di quest'arte e affonda le sue radici in una interpretazione nuova del rapporto che esiste tra natura e arte in genere. « Nel preciso momento in cui si comincia a considerare artisticamente la creazione... e ciò che è "naturale" viene identificato con ciò che è "perfetto", si cancellano non soltanto i confini tra arte e natura, ma anche quelli tra bellezza artistica e bellezza naturale. Ne consegue che

l'epoca si è abituata a dare troppa ampiezza al concetto di opera d'arte ».[16]

In maniera analoga e per analoghi motivi si confonderà, all'inizio del secolo ventesimo, il confine tra architettura e costruzione di macchine, di mezzi di locomozione, ecc. Se nel caso del giardino questo fenomeno viene attribuito alle possibilità della natura, qui esso viene attribuito al genio del costruttore che può produrre ciò che è semplicemente bello e perfetto. E non càpita soltanto di dubitare se queste creazioni singole – come per esempio la casa trasportabile – appartengano all'ambito dell'architettura o piuttosto a quello della costruzione: anche qui i confini tra la bellezza di una pratica realizzazione tecnica e la bellezza sempre trascendente dell'arte sono stati consapevolmente o inconsapevolmente confusi.

Per la terza volta avviene lo stesso nel campo della pittura e della scultura, dove i confini con i prodotti semplici e puri dei primitivi e degli inesperti, dei fanciulli e dei dementi divengono fluidi. Ciò avviene proprio perché si attribuisce allo spirito originario, che si ritiene possa ancora esistere in tali individui, la capacità di creare qualche cosa di più perfetto e di più bello di quanto non venga creato dall'individuo colto, nel quale lo spirito originario si mostra invece già deformato.

Un caso particolare è anche il diluirsi del confine tra il disegno astratto o la pittura astratta e quelle forme di ornamento – anch'esso astratto – nel quale il disegno viene creato come per caso, con una tecnica straordinariamente primitiva, come per esempio nelle cosiddette clecsografie, nelle sguardie dei libri, nei figurini, nel voluto caos delle vernici deformanti. (Braque si vanta di essere l'inventore della pittura deformata, la quale è distruggitrice della forma.) « Spinta oltre se stessa, in un autentico volo d'Icaro, la pittura completamente astratta precipita e diviene, si può dire, una monumentale carta di risguardo; essa giunge sotto il livello dell'esprimibile invece che sopra il livello di esso ».[17] E così avviene per l'arte in genere. Nel dividere ciò che costituisce l'unità, essa precipita nella pura costruzione, nella fotografia, nel sogno.

Da queste negazioni si potrebbe tentare di determinare la sua posizione.

[1] Cfr. Hallbaum cit.

[2] TH. HETZER, *Ueber das Verhältnis der Malerei zur Architektur*, in « Neue Jahrbücher für deutsche Wissenschaft », 13, 1937, pp. 524-542.

[3] TH. HETZER, *Ueber das Plastische in der Malerei*, scritti in onore di Wilhelm Pinder, 1938, pp. 28-64.

[4] Discorso di Schiller nella Pinacoteca di Dresda, in *Biographische und literarische Skizzen aus dem Leben und der Zeit Karl Försters*, Dresda 1846, p. 155.

[5] Pinder cit.

[6] Per Flaxman, cfr. M. SAUERLANDT, in « Zeitschrift für bildende Kunst », nuova serie, vol. XIX, p. 189 e i disegni contemporanei di Gagneraux (1756-1795).

[7] Cfr. KANT, *Kritik der Urteilskraft*, 1790, § 14.

[8] Hetzer cit.

[9] Cfr. J. VON ALLESCH, *Die ästhetische Erscheinungsweise der Farben*, Berlino 1925. Inoltre *Kritische Berichte*, 1932, pp. 214-224.

[10] Hetzer cit.

[11] Cfr. K. LANKHEIT, *Die Frühromantik und die Grundlagen der « gegenstandslosen » Malerei*, in « Neue Heidelberger Jahrbücher », 1951, pp. 55 ss.

[12] P. KLEE, *Ueber die moderne Kunst*, 1924, nuova edizione Berna 1945.

[13] W. MRAZEK, *Ikonologie der barocken Deckenmalerei*, in « Sitzungsberichte der Oesterreichischen Akademie der Wissenschaften », classe di scienze storico-filosofiche, vol. 228, 3ª dissertazione, 1953.

[14] H. SEDLMAYR, *Architektur als abbildende Kunst*, in « Sitzungsberichte der Oesterreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien », 1948.

[15] Hallbaum cit.

[16] *Ivi.*

[17] Pinder cit.

L'ATTACCO ALL'ARCHITETTURA

È a malapena ammesso e quasi sempre taciuto anche da coloro che più di altri possiedono capacità di osservazione, che, a cominciare dalla fine del secolo diciottesimo, in parte consapevolmente in parte inconsapevolmente, abbia avuto inizio contro l'architettura un grande attacco costituito da tanti singoli attacchi di varia intensità e provenienti da varie direzioni. Durante questo grande attacco, che raggiunge il suo apice nel primo ventennio del secolo ventesimo, gli oppositori dell'architettura, sicuri della vittoria, gettarono la maschera chiedendo apertamente l'abolizione di questa specie di arte la cui posizione di predominio, da centocinquanta anni a quella parte, aveva cominciato a poco a poco a essere intaccata.

La prima fase di questa lotta è costituita dalla rivoluzione del giardino.

La rivoluzione del giardino e la detronizzazione dell'architettura.[1]

La rivoluzione del giardino è una reazione non soltanto contro la supremazia delle forme architettoniche all'interno del giardino stesso, ma anche contro il primato dell'architettura in genere, primato al quale il giardino era fino allora soggiaciuto. Anche se si tratta di un giardino architettonico di vastissime proporzioni, i cui viali si stendono per chilometri e chilometri nella campagna, esso resta tuttavia legato a un nucleo architettonico.

Fin tanto che la libera forma del giardino è legata a un nucleo architettonico, la rivoluzione non è ancora compiuta. Il parco di Stowe, celebre e antico esempio dei nuovi orientamenti degli anni intorno al 1720, è un vecchio parco costruito con schemi fissi e trasformato poi in libere forme di paesaggio. Ma il castello resta il centro di tutto il complesso e per di più il parco è costruito in funzione di esso. L'ampio sfondo erboso che lo attraversa è come un tappeto trasportato nella libertà e nella organicità del giardino architettonico. Se si togliesse l'edificio si sentirebbe ancora che lì, in quel luogo preciso, doveva esserci stato un nucleo al quale si riferisce tutto l'insieme. Solo quando il giardino « all'inglese » considererà l'architettura come un puro e semplice complemento, la trasformazione potrà dirsi compiuta. Nel parco le architetture sono disposte in modo che, passeggiando, ci si imbatta, per così dire, in esse. Esse sorgono direttamente dal paesaggio e si trovano lì come per caso, spesso nascoste in un angolo, tanto che, se si dovesse rimuoverle, non ci si accorgerebbe quasi della loro mancanza. La sfera di dominio dell'architettura viene quindi a essere limitata. Esiste adesso quello che non è mai esistito, cioè un'opera d'arte unitaria antiarchitettonica, sottoposta all'architettura.

I ruderi artificiali.

Nel giardino non architettonico compare adesso una forma assolutamente nuova nella storia dell'arte; nuova come il giardino « all'inglese ». Questa forma è il rudere artificiale; il quale però non deve essere confuso con quelle grotte artificiali che esistono fino

dal rinascimento: queste imitano le creazioni della natura, quelle lo sfacelo dell'opera umana.

Il rudere artificiale viene generalmente considerato unicamente come un requisito del giardino naturale, come uno dei tanti oggetti che suscitano una speciale e determinata atmosfera: come le caverne, le grotte, le capanne, i templi dell'amicizia, i salici piangenti, ecc. È vero che è anche un requisito. Allo stesso modo del parco, esso ridesta il senso di una grande malinconia liberatrice e suscita il pensiero della caducità delle cose umane.

La costruzione del rudere artificiale testimonia tuttavia una scossa, quasi inconsapevole ma violenta, subita dal senso architettonico. Con ciò infatti viene smentita chiaramente l'esigenza della durata, insita in ogni architettura. L'architettura passa così nello stadio del dissolvimento, di un dissolvimento continuato, in cui la natura completa l'opera distruggitrice dell'artista che esegue il rudere.

Oggi, in cui purtroppo ben sappiamo che cosa significhino le rovine, non è più possibile considerare il rudere artificiale come un innocuo motivo pittorico. Se è giusto dare a questa nuova forma l'attributo di pittorico, il carattere pittorico così concepito si dimostra però nemico acerrimo di quello architettonico. Al pari di un sogno senza maschera, il rudere rivela chiaramente come in questa fase si desideri già, in segreto, la morte dell'architettura. La giustezza di questa idea è provata anche dal fatto che nei quadri – per esempio in quelli dello squisito pittore di vedute architettoniche Hubert Robert (1733-1808), contemporaneo del Ledoux – accanto a ruderi noti o fantastici del passato (specialmente romani), la immaginazione cerca per la prima volta (sintomo mai visto!) di raffigurare allo stato di rudere edifici in realtà ancora intatti. Come un rudere il Robert dipinge infatti la celebre galleria del

Louvre di Parigi, e C.D. Friedrich l'ancòra intatto duomo di Meissen e la chiesa di S. Giacomo a Greifswald. La fantasia del pittore giunge qui ai limiti della profezia. Nessun'altra civiltà, e neppure nessun'altra epoca, ha conosciuto questa possibilità. In un mondo pieno di rovine essa ci tocca, ora, in maniera raccapricciante.

La prima (inconsapevole) rivoluzione contro l'architettura.

Intorno al 1770, cioè vent'anni prima dello scoppio della rivoluzione francese, per la prima volta in tutta la storia dell'architettura viene usata la sfera come forma di un edificio.[2]

Essa sorge come un aerostato all'approdo, con i ponti gettati sul terreno ch'essa tocca in un solo punto, così come si può osservare nel fantastico progetto per una « Casa delle guardie campestri » ideato da Claude Nicolas Ledoux, capo della rivoluzione architettonica. La destinazione di questo edificio non è affatto motivata, e tutto l'insieme ha un aspetto addirittura pazzesco. Sembra ozioso occuparsi di una simile follia. Questo fantasma rivela però immediatamente che nell'architettura si è compiuta la più straordinaria trasformazione che si sia mai vista. Infatti, una simile idea, sia pure intesa come un semplice scherzo della fantasia, può essere concepita unicamente se, in precedenza, essa viene messa in rapporto con la geometria.

La sfera è una forma non architettonica, anzi, antiarchitettonica. Cubo, piramide, cilindro sono comunque, in un senso molto vago, forme primitive dell'architettura: la sfera certamente no. In epoche più antiche infatti esistevano la piramide e la mezza sfera come forma base di interi edifici; mai però la sfera.

E anche per le altre figure è necessario fare restrizioni per trasformarle da figure geometriche in forme architettoniche fondamentali. Un cilindro, per esempio, è una forma architettonica soltanto quando esso si trova in posizione verticale, un cono soltanto quando poggia sulla sua base circolare e non quando sta in bilico sul vertice. Tettonico, cioè costruttivo, è ciò che si costruisce avendo la terra come base. Anche architetture che sembrano sospese, come alcune architetture gotiche e barocche, riconoscono la terra come loro possibile base, in direzione della quale esse si librano o alla quale, librandosi, esse si riferiscono. La sfera nega invece la base terrena.

Dove la sfera diviene la forma-base di un edificio è necessario presupporre un dogma che comprende in sé due assiomi: 1) le forme fondamentali geometriche o, meglio, stereotomiche, sono anche forme architettoniche;[3] 2) ogni forma geometrica elementare è capace di creare la forma fondamentale di tutto un edificio.

Questo dogma è molto diffuso già fin dai tempi della rivoluzione francese; se ne vede il riflesso nei progetti, e spesso anche nelle formulazioni della teoria architettonica moderna. Esso ha trovato posto persino nei manuali e nei lessici di questa tendenza ed è divenuto la naturale definizione dell'architettura. Prima di fare ogni altra differenziazione si potrebbe esaminare tutta l'architettura post-rivoluzionaria e cercare di stabilire se essa abbia o no accettato interiormente questo dogma con le conseguenze che necessariamente ne derivano.

La cosiddetta architettura della rivoluzione, quella cioè dell'epoca intorno al 1789, ha posto dunque questo dogma. Nel 1793, in occasione di un concorso indetto dal « Convent », il Du Fourny così si espresse: « L'architettura si deve rigenerare per mezzo della

geometria ». Si capisce, così, come nei progetti dell'epoca le figure geometriche elementari del cubo, della piramide, del cilindro, del cono compaiono – cosa che non si era mai verificata – l'una accanto all'altra con uguali diritti. E come conseguenza logica appare perciò, per la prima volta, la figura della sfera. Parimenti, in base a questo dogma, si dimostra del tutto logico il fatto che in un progetto del Ledoux, capo della rivoluzione architettonica, compaia come forma di edificio anche il cilindro collocato in posizione orizzontale (vedi la « Casa della magistratura fluviale »).

Questa rivoluzione architettonica precede quella politica. I due progetti sferici del Ledoux, che presuppongono già la caduta interiore dell'architettura, sono ambedue precedenti al 1773.

Dall'aver stabilito che questa nuova architettura della rivoluzione è un'architettura quasi geometrica deriva (e questo è il vero successo dell'indagine) tutta una serie di caratteri propri di tale architettura, caratteri che, peraltro, già allora avevano fatto la loro comparsa mantenendosi fino a circa il 1900-1920. In questa esposizione posso soltanto enumerarli. Sulla loro origine ho già parlato in altro luogo.[4]

La maggior parte di tali caratteri si nota nella casa sferica, che è una forma critica; e si trova anche, in modo più o meno evidente, dappertutto nell'architettura moderna più recente. Li enumero: tendenza a svincolarsi dal terreno; possibilità di scambiare il « sopra » con il « sotto » (tendenza, questa, che porta con sé la predilezione per il tetto piatto, la preferenza per superfici lisce, omogenee, senza fratture, senza elementi plastici, senza profilatura); trasformazione delle pareti in superfici astratte delimitanti, da cui deriva poi l'ideale di un involucro fatto esclusivamente di vetro; un nuovo sistema di coordinare le singole forme fondamentali, le quali vengono messe insieme

senza legarle o sovrapponendole come scatole; l'isolamento dell'edificio dall'ambiente esterno quasi cristallino; anche se in seguito le pareti verranno sostituite dal vetro, o in alcuni tratti completamente abolite, contorni invisibili e netti isolano decisamente l'edificio, in assoluto contrasto con l'illimitato espandersi dell'ambiente aperto; la mancanza di qualsiasi elemento di transizione tra architettura e paesaggio; come cadute dal cielo, queste architetture pure si elevano nella natura « pura » e spesso portano la vegetazione direttamente su terrazze. È l'isolamento considerato come valore; infatti, « anche l'uomo è isolato dappertutto » (!) (Ledoux).

Non sono stati dunque i nuovi materiali a introdurre nuove idee, ma le nuove idee esistevano già all'inizio. Molto tempo prima del cemento compaiono quelle che, a torto, vengono chiamate « forme di cemento », ma i nuovi materiali antiplastici che indipendentemente ne derivano (ghisa, vetro, acciaio, cemento) stanno, fin dall'inizio, in una specie di affinità elettiva con le nuove idee.

La conoscenza di questa architettura della rivoluzione ha spinto in campi storici completamente diversi il problema architettonico dell'inizio del secolo ventesimo. Emil Kaufmann, colui che l'ha scoperta per la seconda volta, saluta in essa il sorgere di un'architettura divenuta finalmente *autonoma*, alla quale appartiene l'avvenire.[5]

La parola « autonoma » significa che, grazie al Ledoux, l'architettura ha, per così dire, riflettuto sulla propria essenza (della stessa idea erano anche il Loos e Le Corbusier), mentre nel rinascimento e nel barocco essa mostrava i valori architettonici veri e propri in un'unione impura con quelli plastici e pittorici e perfino con quelli scenici; essa soggiaceva perciò, eteronoma, alle norme di quelle arti che le erano

estranee. La nuova architettura della rivoluzione sarebbe dunque quella che è il più possibile purificata da estranee mescolanze, ossia un'architettura pura, assoluta, libera.

Ma questa concezione non è accettabile. Abbiamo visto che l'architettura della rivoluzione si era ritirata verso un'altra forma di eteronomia, molto più lontana dall'umanità (quella cioè della pura geometria) e che, respingendo tutto ciò che presumibilmente non è architettonico, essa aveva cessato di essere, per le altre arti, una forza ordinatrice.

« Lo strano in tutto ciò è l'esistenza di una profonda giustizia interiore con cui l'architettura restò l'"Architettura", ossia un'arte primordiale, fino al momento in cui essa non si svincolò da quel rapporto di dipendenza che le veniva imposto; e che, proprio quando si dichiarò autonoma, essa cadde in una schiavitù nella quale ogni apparente indipendenza si muta nel suo contrario ».[6] Le cose giungono a un punto tale che all'epoca della seconda rivoluzione, cioè nel primo ventennio del secolo ventesimo, non sarebbe stata certo un'idea bizzarra quella di voler portare il genere architettonico al suo dissolvimento.

Sulla scia del Ledoux e per opera dei suoi contemporanei e allievi, come il Boullée, il Lequeu, il Vaudoyer, la sfera riappare spesso come edificio, sia pure sotto forma più moderata: posta, per esempio, sopra un colonnato dal quale essa viene sorretta. Viene così a essere dissimulata la negazione del terreno come base. Essa compare come « Tempio della Terra » in Lequeu, come « Casa del cosmopolita » in un progetto del Vaudoyer. E in realtà il cosmopolita, l'uomo dell'avvenire, senza patria e senza terra, può alloggiare soltanto in una casa sferica priva di base, alla cui tirannia egli, adoratore della ragione geometrica, volontariamente si sottopone. Il cosmopolita e la casa

sferica sono creature della medesima fantasia astratta.

Con la fine della rivoluzione architettonica, che coincide con quella della rivoluzione politica (Napoleone, odiatore degli ideologi, viene incoronato nel 1804; il Ledoux muore nel 1806), l'idea scompare. Di qui alla fine del secolo diciannovesimo i progetti sferici sono estremamente rari.

La rivoluzione prosegue sotto terra.

Ma con la sua singolare freddezza intellettuale, questa idea geometrica astratta seguitò ad agire segretamente anche durante tutto il periodo compreso tra le due rivoluzioni, periodo nel quale essa era, almeno apparentemente, del tutto scomparsa.

Sotto la veste ispirata superficialmente a forme storiche si intravedono, in parte ancora molto chiaramente, i cubi geometrici della rivoluzione. Anzi, dallo studio dell'architettura geometrica si può ancora comprendere come ad essa poté seguire lo storicismo. Infatti, tutti gli ordini, tutte le forme singole, tutte le profilature, ecc., essendo concepiti come semplice aggiunta alla forma geometrica base, possono essere usati invece di altri in una stessa forma elementare. Già prima dello Schinkel, il Dubut, scolaro del Ledoux, mostra in alcuni dei suoi progetti come la medesima forma-base possa comparire una volta in veste gotica, una volta in veste rinascimentale. Questa situazione sussiste, peraltro, solo nella prima fase dello storicismo. Ma anche là dove in apparenza si copia fedelmente, è sempre questa concezione geometrica « sotterranea » a introdurre la sua spesso lamentata assenza di vitalità e la sua singolare rigidezza cadaverica in tutti quei tentativi miranti a risuscitare e a sviluppare forme stilistiche più antiche. Ciò che distingue il cadavere dal corpo animato è anzitutto la creazione di forme piccolissime. E nelle forme piccole degli stili storici l'occhio esercitato nota dappertutto quella incapacità a creare se non geometricamente. I profili non sono più vivi; manca in essi la scioltezza dei tratti, lo sfumato: sono tutti costruiti geometricamente, con la riga e con il compasso.

Rivolta dell'ornamento contro l'architettura.

Immediatamente prima del 1900 (cioè prima dello scoppio della seconda grande rivoluzione contro l'architettura, rivoluzione che raggiungerà il suo punto culminante intorno al 1920) l'architettura [7] subisce inaspettatamente un nuovo attacco. Essa viene cioè attaccata da una nuova forma di ornamento.

Da un movimento, nato in Inghilterra, in Spagna e in Belgio come reazione contro lo storicismo e l'architettura delle macchine (movimento in cui l'artigianato e l'ornamento avevano assunto un'importanza fino allora sconosciuta), era sorto nel continente, nella fase terminale del movimento stesso, lo stile Liberty *(art nouveau, Jugendstil)*.

Come accade sovente nei movimenti storici, il principio al quale obbedisce questo stile venne formulato chiaramente soltanto dopo la sua scomparsa. Nel 1905 Konrad Lange in un articolo su Pankok, uno dei principali rappresentanti dello stile floreale, così scriveva: « La cosa più importante... è la vita spontanea e organica della materia, la *trasformazione del materiale morto in un essere organico* che cresce e agisce, sopporta e resiste semplicemente mediante la forma... ».[8]

« Le creazioni dello stile floreale sembrano quindi avere in sé un po' della vitalità di quegli esseri fiabeschi che dimenticano di notte la loro natura reale e cominciano a parlare fra loro e a muoversi dal luo-

go ove sono soliti abitare. Un lavabo di Pankok, con le sue membra cartilaginose e rigonfie ci sembra un organismo vivente. Quando Hermann Obrist disegna poltrone, i braccioli appaiono come braccia muscolose che afferrano e immobilizzano. In altri casi questo principio si esplica in forme che non rappresentano la speciale funzione delle singole membra bensì in forme che hanno *un carattere genericamente vivo* ».

Talvolta questo principio dello stile floreale ammorbidisce tutto ciò che è tettonico: si comincia dall'ornamento, con le sue tipiche forme fluenti che ricordano le onde e per il quale le ninfèe e il collo del cigno sono ideali motivi di decorazione; si passa poi alla scrittura che, per la prima volta, diviene medusiforme e ondeggiante e si giunge ai modelli di mobili in pastiglia e, infine, alla stessa architettura monumentale. La parete di una casa, le cornici delle porte e delle finestre, le ringhiere e i gradini si piegano come se fossero di pasta, e non solo deviando dall'orizzontalità, come nel barocco, ma anche dalla verticalità.

L'attacco contro l'elemento tettonico viene proprio dalla parte opposta a quella donde si mosse l'attacco contro l'architettura della rivoluzione: non dalla geometria ma dalla vita; dalla vita concepita come un impulso libero e vitale, ossia come vitalismo. Esiste una analogia con certi orientamenti contemporanei della filosofia vitalistica. È in questa medesima epoca che si scopre l'arte minoica atettonica.

È facile comprendere che, dopo questo intermezzo, la nuova architettura cubica dell'inizio della seconda rivoluzione apparisse come un semplice ritorno al carattere architettonico.

La seconda rivoluzione contro l'architettura: negazione della base terrena.

« Questa trasformazione della precedente concezione della vita cominciò inavvertitamente, e in quel momento molti provarono un indefinibile senso di paura, come se la terra scomparisse sotto i loro piedi » (W. Iwanow).

Intorno al 1890-1900, proprio quando riaffiora l'idea della costruzione sferica, si annuncia lo scoppio della nuova rivoluzione.

Al suo primo apparire l'idea della costruzione sferica era puramente utopistica. Intorno al 1800 non esisteva infatti né un materiale né una tecnica con i quali essa potesse essere realizzata. Solo con il perfezionamento della tecnica costruttiva con scheletri di acciaio – tecnica che aveva fatto notevolmente progredire il tema dell'Esposizione – l'utopia fu realizzabile. Così, intorno al 1890 ricompaiono i progetti per le costruzioni sferiche di dimensioni gigantesche, le quali, dopo la Torre Eiffel, entrano a far parte delle imprese realizzabili. Così, per esempio, il progetto, assolutamente privo di valore artistico, di uno spagnolo che nel 1892 propose, per un monumento a Cristoforo Colombo nel quarto anniversario della scoperta dell'America, la costruzione di un mappamondo in acciaio di trecento metri di diametro. Nel suo interno esso doveva contenere sale per conferenze, musei, ambienti di svago. Da tutto il complesso traspare lo spirito delle Esposizioni mondiali. E proprio in una Esposizione l'idea fu realizzata per la prima volta. All'Esposizione mondiale di Parigi del 1900 uno dei motivi di maggior sensazione era infatti costituito da una costruzione sferica di circa cinquanta metri di diametro che rappresentava il globo terrestre.

Ma questa idea doveva assumere la sua forma

estrema nell'architettura dei futuristi russi. Considerata come sintomo e simbolo, essa è di un'importanza incomparabile.

La sfera non poggia più sulla terra: è sospesa. È un pallone di vetro e ferro, apparentemente non sostenuto da niente, solo sorretto nella parte inferiore da una rete di metallo fine come una tela di ragno, a forma di cono rovesciato che tocca terra solo con il vertice. La costruzione è retta da cavi di acciaio.

Il principio generale realizzato in questo progetto è formulato con esattezza da un critico contemporaneo, l'architetto e scrittore sovietico El Lissitzky: « Una delle nostre idee dell'avvenire è il superamento delle fondamenta, cioè del legame con la terra. Abbiamo sviluppato questa idea in una serie di progetti ». Egli accenna poi ad alcuni altri progetti che mostrano come i futuristi si fossero svincolati quasi del tutto dalla terra; parla cioè delle cosiddette « staffe del cielo », ossia grattacieli, che poggiano su fini sostegni; di uno stadio con tribune sospese, di un garage e così prosegue:

« A questo ideale si ispira anche il progetto per l'Istituto Lenin, sui monti Lenin, presso Mosca. Il complesso degli edifici consiste in una torre destinata a ospitare una biblioteca di quindici milioni di volumi e in edifici piatti per sale di lettura e di studio e di una costruzione sferica sospesa in aria, capace di contenere quattromila lettori. Esso può essere diviso in singoli settori e la sfera può venire usata come planetario. Compito della tecnica è di assicurare staticamente queste figure geometriche solide elementari, le quali creano rapporti nuovi nell'ambiente. Il superamento delle fondamenta e del legame con la terra va ancora oltre: *si pretende ora la levitazione dei corpi*, cioè l'architettura fisicamente dinamica ».[9]

La grande astrattezza della prima architettura della rivoluzione viene ulteriormente superata sia in questo progetto sia nelle parole che ne contengono la spiegazione ideologica.

Ma anche una sola creazione di questo genere rivela le tendenze fondamentali della seconda rivoluzione architettonica, così come la « Casa per i guardiani campestri » del Ledoux rivelava quelle della prima.

Si nota anzitutto che la predilezione per gli elementi costruttivi di forma puramente geometrica non è ancora scomparsa. Nello sfogliare i progetti eseguiti intorno al decennio 1920-1930 si ritrovano tutte queste forme: cubo, piramide, cilindro, cono e sfera. Ma solo adesso esse traggono le ultime conseguenze, dovute all'accostamento della geometria all'architettura. Il dogma non fa parola della posizione in cui, *rispetto alla terra*, si debba trovare una creazione geometrica per giungere alla forma architettonica. Così la seconda rivoluzione può collocare un cono sul suo vertice e un cubo su uno dei suoi spigoli (vedi il progetto di Korgjew per il padiglione di una fiera campionaria della rappresentanza commerciale della Russia sovietica a Parigi, 1925).[10]

Le forme geometriche sono anche adesso quelle che, per prime, allettano lo spirito astratto; sono « il risveglio brutale dentro di noi delle gioie intense della geometria » (Le Corbusier); « quando è libero, l'uomo tende alla geometria pura ». La ragione di ciò sarà cercata in seguito. La forma della sfera trova la sua destinazione, per esempio, in un planetario (emisfero superiore). L'idea del planetario esercita un fascino singolare per lo spirito che s'innalza al di sopra della terra, e non è un puro caso che lo sguardo del Ledoux si fosse sollevato con fredda devozione verso quegli spazi glaciali popolati da corpi perfetti regolati da leggi meccaniche. Nell'incisione da lui eseguita – e alla quale si è già accennato – che rappresenta l'universo con

le orbite dei pianeti, la terra si trova stranamente capovolta: il polo nord si trova sotto. Così, anche nelle costruzioni moderne il « sopra » e il « sotto » possono essere scambiati.

Le superfici che limitano le pure figure elementari solide sono divenute ora del tutto incorporee, fini come una pellicola e costruite con il più freddo materiale esistente.

Soprattutto però si nota che il *distacco dalla terra* è divenuto molto più accentuato. È come se il sogno di volare, realizzato proprio in quest'epoca, dovesse portarsi via con sé, *dalla terra*, l'architettura.

L'edificio sferico dell'Istituto Lenin sembra sospeso. In altri progetti di futuristi russi e francesi gli edifici sono appesi nel vuoto ad architravi o anche a gru, come in un progetto di Ladowsky del 1922 per un « ristorante sul pendio roccioso ». La roccia al di sopra dell'acqua è assolutamente innaturale e, nelle sue propaggini estreme, essa è già simbolo di una « tendenza a curvarsi sul precipizio ». L'idea non ha alcun senso pratico ed è nata unicamente dalla negazione del legame con la terra.

Ma dappertutto si nota la medesima tendenza, sia pure in maniera meno appariscente. La predilezione di quel tempo di appoggiare le case su pali anche dove non ne esisteva la necessità è, specialmente in Le Corbusier, espressione del medesimo impulso. La sua villa a Poissy è collocata su un prato del parco come un aerostato all'approdo appoggiato a sostegni. Le sue case sospese sembrano alleggerirsi verso il basso. Anche nei suoi quadri compaiono oggetti sospesi e trasparenti. In un progetto per la « Fattoria radiosa », perfino la casa del contadino, considerata fino allora legata saldamente alla terra, si trasforma in un piccolo grattacielo poggiante su pali, per il quale verranno date

spiegazioni razionali estremamente futili.[11] Uno degli ideali del tempo è la « scatola in aria ».

Da questo desiderio nostalgico sorge in America il progetto – a quanto sembra, pratico ed economico – di un genere di architettura in cui la casa circolare, con pareti di metallo levigatissimo, viene appesa a un albero maestro centrale: una casa, questa, che non può assolutamente meritare l'appellativo di « costruita ».

Mentre l'architettura della seconda rivoluzione nega in questo modo il legame con la terra, essa si apre al tempo stesso all'universo in maniera fino allora mai vista: non verso l'alto, come negli ambienti di epoca barocca i quali, con le loro pitture illusionistiche dei soffitti, negano la chiusura del soffitto sollevando senza scosse e interruzioni il vero piano della costruzione verso sterminati ambienti aerei e luminosi; essa si apre, invece, lateralmente, lungo l'amplissima superficie terrestre.

Anche questa tendenza alla fusione dell'ambiente interno con l'esterno è in se stessa una eccezionale forma simbolica che risale molto logicamente al nuovo sistema di costruzione in cemento armato. Mentre i sostegni del soffitto vengono collocati internamente come gambi di funghi, nasce l'elemento fondamentale per la nuova edilizia, cioè la *pensilina*, che è la cellula originaria dell'architettura moderna. Essa si realizza nella sua maniera più pura nelle pensiline degli aeroporti, delle stazioni ferroviarie e, più tardi, in quelle delle autostrade, ma viene usata anche per la casa e per il grattacielo. La vetrata continua e scorrevole che fa apparire i singoli piani come sospesi è la conseguenza naturale di questo genere di architetture, quando si desideri chiudere lateralmente la pensilina con una parete trasparente.

Ma il carattere principale di questa architettura è quello di essere chiusa nella parte superiore in maniera

massiccia, e aperta senza limiti dai lati (si rifletta sull'alto significato di questa semplice constatazione). La pensilina è una specie di baldacchino materialistico. Il suo significato è ben noto alla teoria contemporanea: « L'edificio non deve più essere una creazione chiusa in se stessa, ma deve vibrare insieme con l'universo ».[12] Questa idea aveva già fatto la sua comparsa nel decennio 1890-1900. Essa era stata espressa da Frank Lloyd Wright e da Tony Garnier.

L'architettura labile.

Nel momento in cui – al culmine cioè della seconda rivoluzione – l'architettura geometrica nega, seguendo il proprio spirito, la base terrena, compaiono alcuni progetti, ed anche alcune costruzioni, che attaccano una delle qualità fondamentali dell'architettura, quella cioè che lega l'asse principale di un intero edificio e le singole parti di esso alla linea di gravità del filo a piombo. Queste nuove creazioni che si scostano da tale linea sembrano vacillare, quasi che – come nella torre pendente di Pisa – le loro fondamenta avessero ceduto. Obliquo nello spazio si erge il monumento per la terza « Internazionale » in un progetto di Tatlin che ricorda l'ossatura di una « Scenic railway ».[13] In altri progetti le pareti si piegano verso l'esterno rispetto alla verticale. L'oratorio di una setta, di moda a Dresda intorno al 1920, presentava linee diagonali del tutto atettoniche.

Se questi fantasmi, per lo più privi di gusto, sono anche privi d'importanza per l'architettura dell'epoca, essi sono però sintomi di una negazione dell'elemento tettonico, negazione peraltro non derivante, in questo caso, dalla concezione degli ingegneri, bensì dallo spirito della pittura espressionistica, la quale, rendendo labile ogni cosa, fa sì che nei suoi quadri forme tettoniche vacillino come in un terremoto o in uno stato di ebbrezza.

L'abolizione dell'architettura.

L'identificazione dell'architettura con la geometria, su cui si basa la costruzione astratta, viene ancora superata da un nuovo dogma che oltre comprendere in sé l'antico, lo trascende. Esso suona così: *« Ogni costruzione è una macchina »*. « Nel suo possente meccanismo, la macchina diviene ora perfino simbolo e modello. Una deviazione dal carattere "creaturale...", non trasparente ma già manifesta nelle fasi precedenti, raggiunge ora la sua più ampia espressione ».[14] Tra il modo di costruire le navi, gli aeroplani, i veicoli, ecc. e quello di costruire case di ogni specie non esiste più alcuna differenza sostanziale. Alla costruzione geometricamente statica subentra ora quella dinamica, alla geometria elementare quella superiore.

Questo dogma, espresso chiaramente o introdotto velatamente, produce, dov'esso viene accettato, una serie di fenomeni completamente nuovi. In una prima fase esso trasforma soltanto la superficie. A interi edifici viene ora data una forma che ricorda macchine e parti di macchine. Lo stesso si può dire dei singoli elementi costruttivi, anche dei più piccoli, come una impugnatura o una maniglia di porta. Le forme delle navi, degli aeroplani, delle automobili vengono prese a modello e ispirano il nuovo stile dell'abitazione. È estremamente significativo il fatto che questo nuovo stile venga determinato da quelle creazioni nelle quali l'uomo – nuovo essere nomade – non può restare fisso, ma vuole dimorarvi solo temporaneamente.

In una seconda fase l'assimilazione diviene più profonda. Il carattere della macchina è di essere mobile: o di per se stessa o perché si può spostare da un

luogo all'altro. A questo punto sorge perciò l'idea della casa girevole, che possa cioè mutare le sue facciate; idea che, talvolta, ha trovato anche la sua realizzazione. Da notare che nella *Domus aurea* di Nerone la sala girevole non era veramente tale: girevole era soltanto (sintomo estremamente significativo) la sua cupola, che rappresentava la volta celeste.[15] Ora invece fa la sua apparizione l'utopia della casa trasportabile, la quale era stata immaginata in America in epoca precedente, ossia prima del 1890. La casa si abbassa così al livello della nave, dell'aeroplano e della *roulotte*, simbolo chiarissimo del desiderio dell'uomo di non avere più un luogo sul quale fermarsi e costruire.

Nella casa fissa viene perlomeno messo l'accento su tutto ciò che può essere mosso mediante un meccanismo: i piccoli ascensori ed elevatori domestici, le installazioni delle cucine e dei bagni. Le pareti, perfino quelle esterne, divengono scorrevoli, porte e finestre vengono manovrate a macchina. Il materiale della macchina viene ora applicato, con un certo pathos, a oggetti fino a ora di pietra e di legno. Si diffondono modelli di case costruite completamente in metallo.

Queste applicazioni non sono, nella maggior parte dei casi, né spiegabili razionalmente né pratiche. Esse nascono da una romanticizzazione della sfera della macchina. A differenza delle creazioni dei costruttori di vere e proprie macchine, le creazioni di quegli architetti che, inebriati da questi nuovi modelli di macchine, tradiscono l'architettura, non sono nella maggior parte dei casi affatto razionali, sebbene la pretesa dei loro autori (o forse il loro pretesto) sia quello di mirare a una nuova razionalità. Il nuovo tipo di architetto è divenuto quindi una figura incerta; egli guarda in cagnesco l'ingegnere: lui solo è l'« inventore » e, insieme, il « riformatore » della vita. Egli sta di fronte all'estetica come il costruttore dell'automobile sta di

fronte al disegno della carrozzeria: egli considera tutto questo una semplice sovrastruttura.

Anche in teoria, il dogma che la macchina debba servire da modello viene espresso senza reticenze. Si può dire che esso si cristallizzi nella formazione di vocaboli come « macchina abitabile » per indicare la casa, « macchina per stare seduti » per indicare la sedia, ecc.

Al culmine di questa concezione, culmine raggiunto in tutto il mondo nel primo ventennio del secolo ventesimo, gli estremisti proclamano l'*abolizione dell'architettura*. Secondo loro, è dubbio che lo stesso concetto limitato di architettura possa, in genere, ancora sussistere: « ... dalla posizione isolata che occupava con la pittura e la scultura, l'architettura è stata trascinata nella corrente... Il concetto di architettura è divenuto troppo ristretto » (Giedion, 1928).[16] Essa viene abolita in quanto la si concepisce come una categoria puramente storica destinata a scomparire, nella fase raggiunta ora dallo spirito umano, per ridursi poi a un caso particolare nella produzione universale del costruttore, così come la religione « superata », ridotta a semplice categoria storica, deve essere sostituita dalla scienza.

La grande lotta delle macchine contro le architetture, e specialmente contro le architetture antiche, lotta che trascende di gran lunga tutte le necessità di pace e di guerra, ci appare, da questo punto di vista, come lo scoppio inconsapevole di un odio profondo degli uomini della macchina verso tutto ciò che è architettonico. Questi uomini realizzano così ciò che la teoria dell'avanguardia, con il consenso del pubblico moderno, già prima aveva voluto, cioè che « il nucleo delle nostre antiche città con le loro cupole e le loro cattedrali fosse abbattuto e sostituito da grattacieli » (Le Corbusier).

[1] Cfr. Hallbaum cit.
[2] SEDLMAYR, *Die Kugel als Gebäude...* cit.
[3] Per l'elemento stereotomico come categoria nella « nuova architettura », cfr. Schmalenbach, nei « Résumés » cit., pp. 145-146.
[4] SEDLMAYR, *Die Kugel als Gebäude...* cit.
[5] KAUFMANN, *Von Ledoux...* cit.
[6] G. HOELTJE, *Besprechung von E. Kaufmanns Buch « Von Ledoux bis Le Corbusier »*, in « Deutsche Literatur-Zeitung », 1935, coll. 1696-1701.
[7] Una minuziosa analisi meritano gli edifici di Gaudí.
[8] Cfr. l'eccellente articolo di Schmalenbach cit. e il libro del medesimo autore sullo « Jugendstil » (Würzburg 1935).
[9] Cfr. il volume *Neues Bauen in der Welt: Russland*, edito da El Lissitzky, Vienna 1930.
[10] *Ivi.*
[11] Riprodotto in *Le Corbusier und Pierre Jeanneret*, raccolta delle loro opere, II, 1929-1934, Zurigo 1935.
[12] Cfr. S. GIEDION, *Bauten in Frankreich, Eisenbeton*, Berlino e Lipsia (senza data).
[13] *Ivi.*
[14] Roh cit.
[15] Svetonio, *Vita di Nerone*, 32.
[16] Cfr. anche S. GIEDION, *Le Corbusier und das neue Bauen*, nella rivista « Der Cicerone », 1930, e *Architekt und Konstruktion*, ivi, p. 307.

IL CAOS SCATENATO

La rivoluzione nella pittura.

Nei tempi moderni la pittura è la più sfrenata di tutte le arti. Liberata dai vincoli di compiti ufficiali per i quali essa creava, liberata dai temi obbligati che le venivano offerti e creando solo per sé o per l'anonimità dell'Esposizione, essa è minacciata dalla casualità.[1] Ai pittori, e in special modo ad essi, si addice ciò che, in genere, lo Jaspers afferma di chi, oggi, crea spiritualmente: « Manca un sicuro limite costituito da un "Tutto". Dal mondo non viene alcun ordine che vincoli colui che crea. Egli deve dare un ordine a se stesso, e a proprio rischio. Senza eco, o con una falsa eco e senza autentico avversario, egli appare ambiguo a se stesso ». « Le possibilità sembrano aprire orizzonti impensati, ma minacciano di sopraffarsi a vicenda. Per riaversi dallo smarrimento occorre una forza quasi soprannaturale ». Inoltre, nello stesso colore scatenato, dove esso non sia più equilibrato da contrappesi plastici e architettonici, esiste un elemento informe e caotico.

Il pittore moderno è il più compromesso di tutti gli artisti; è tagliato fuori della realtà e conduce spesso una esistenza grama. Già il Marées sente il « tremendo isolamento ». È vero che i grandi pittori dell'epoca moderna sono indubbiamente spiriti più profondi che non gli architetti, ma in nessuna specie artistica il de-

moniaco penetra così profondamente e così grande è l'abbandono e il pericolo della ciarlataneria.

Già per queste ragioni, lo spettacolo che offre la pittura europea dei secoli diciannovesimo e ventesimo è indicibilmente più caotico di quello dell'architettura. Si possono tuttavia distinguere anche qui alcune correnti fondamentali che, manifestandosi ora apertamente ora invece seguitando a muoversi in modo sotterraneo, conferiscono all'epoca il suo orientamento. Le correnti sono soprattutto tre: una che dissolve il microcosmo del dipinto secondo l'antica concezione; una che cerca nel quadro il carattere piatto; una che tende a rappresentare l'illogicità e il sogno. Avendo – forse in profondità – un rapporto reciproco, queste correnti attirano a sé i singoli artisti del secolo trascurando quelli che mostrano di opporsi a esse.

I dèmoni (Goya).

« Gli altari in rovina sono abitati dai dèmoni » (E. JÜNGER, *Blätter und Steine*).

Ogni volta che si approfondisce l'arte di Goya, si rafforza l'idea che egli, come Kant nella filosofia e il Ledoux nell'architettura, appartenga alla schiera dei grandi « distruttori » chiamati a edificare una nuova epoca. La sua arte, con la forza degli impulsi primitivi, apre il varco a nuove tendenze divenute sintomatiche per certi importanti orientamenti della pittura moderna. Sebbene appaia ancora un pittore legato alla corte come il Ledoux, l'architetto dell'*ancien régime* che dedicò la sua grande pubblicazione di architettura a due monarchi, Goya rappresenta il nuovo tipo dell'artista che si espone, proprio nel senso or ora descritto. L'elemento più nuovo della sua arte non proviene dalla sfera ufficiale che egli cerca invece di sottovalutare,

ma dalla zona dell'esperienza esclusivamente soggettiva e individuale, ossia dalla zona del sogno.

Per la prima volta un artista rappresenta liberamente e chiaramente il mondo dell'illogicità. Ambedue le serie dei suoi « Sogni » e delle sue « Follie » costituiscono la vera e propria chiave per comprendere non solo le sue opere bensì anche l'essenza dell'arte moderna. E « Follie » sono anche gli affreschi con i quali egli ha ornato le pareti della propria casa di campagna e non pochi dei suoi dipinti.

« Gli abbozzi delle "Follie" », dice con ragione Hans Rothe,[2] « sono uno degli elementi dai quali è nata l'arte moderna, che ha subìto il loro influsso sia in maniera visibile sia invisibile... Nessun progresso umano toglierà loro quella caratteristica. Quegli abbozzi sono una forma di espressione, un principio stilistico che non sarà esattamente capito ancora per molte generazioni, ma che, una volta compreso e sviluppato, si guadagnerà sicuramente l'ammirazione; allo stesso modo come avvenne per i principi stilistici del dorico o del romanico ». Io direi – astenendomi come per il Ledoux, da esprimere una valutazione critica – che questo principio, possedendo come quelli un carattere innovatore, introduce una nuova epoca.

Una profonda esperienza dell'atmosfera sognante, di tutto ciò che è assurdo, diviene qui, per la prima volta, degna di essere rappresentata. È certamente falso sostenere che queste serie di abbozzi siano state create in un primo tempo allo scopo di istruire, di migliorare, di stigmatizzare la condotta dell'avversario politico. La primitiva veemenza dei volti non si giustifica con queste spiegazioni idealistiche così semplici. Le visioni del Goya scaturiscono da una zona diversa da quella della morale. Esse non hanno, in genere, il significato di una scrittura ideografica; sono, è vero, quasi un idioma universale, ma non sono alle-

gorie o metafore che possano essere decifrate. Il senso è stato loro attribuito soltanto più tardi; nella maggior parte dei casi, da altri, in casi isolati forse da Goya stesso. È noto che questa serie di abbozzi fu pubblicata con titoli diversi: i « Sogni » divennero i « Capricci » (un genere noto al pubblico, che poco prima aveva trovato espressione nei « Capricci » del Tiepolo, quando questi esercitò in Spagna la sua attività), le « Follie » si cambiarono in « Proverbi » e furono corredate da didascalie che conferivano loro un senso allegorico.[3] Ma le didascalie originali del Goya scritte sui singoli fogli sono per lo più indecifrabili. Non soltanto lo sono per noi ma lo furono, senza dubbio, anche per lo stesso artista; così come le visioni di sogno possono, nel sogno, adattarsi a determinate didascalie, che al momento del risveglio si dimostrano senza senso. Esse possono essere interpretate solo psicologicamente, proprio come accade per i sogni, cioè facendo riferimento non a motivi di carattere generico bensì a ciò che è peculiare di un determinato individuo. Baudelaire parla in maniera impareggiabile dell'« amore per l'inafferrabile » caratteristico di Goya. Qui confluiscono tutte quelle tendenze moderne la cui iconografia non si ispira in genere ai temi d'obbligo ma piuttosto all'elemento individuale della coscienza sognante; tendenze, queste, che potrebbero essere riassunte nel nome scelto per sé da una di queste tendenze, cioè *onirismo*, vale a dire arte del sogno. La psicanalisi tenterà poi di scriverne l'iconografia.

Ma il tema complessivo di questi sogni, la loro sfera, è il mondo dell'orribile, dei dèmoni, degli inferi: « incubo » e « succubo ».

L'inferno era un tempo una zona limitata dell'aldilà. Nelle immagini dell'inferno fu relegato, e per così dire oggettivato, tutto ciò che nell'uomo poteva prendere l'aspetto di tali tormentosi fantasmi. L'in-

gresso dell'elemento infernale nel mondo, rappresentato specialmente nei quadri che raffigurano le tentazioni dei santi e quegli esseri disumanizzati i quali scherniscono e tormentano l'Uomo-Dio, fu un avvenimento per il mondo esterno, quasi una temporanea incarnazione dell'inferno nel mondo e in quegli uomini che sono tentati o posseduti da esso.

Qui, però, questo mondo dell'orrido è divenuto immanente, connaturato al mondo; si è insediato nell'uomo stesso. Nasce così una nuova interpretazione dell'uomo, in genere. L'uomo si demonizza, e non solo esteriormente. Egli stesso e il suo mondo vengono lasciati in balia di forze demoniache. L'elemento infernale è preponderante, le forze contrarie stanno su di una difensiva impotente e disperata.

Nelle visioni dei « Sogni » e dei « Proverbi » compaiono tutte le deviazioni dell'elemento umano e gli attentati all'uomo e alla sua dignità; dèmoni in forme umane e, accanto a essi, dèmoni allucinati di ogni specie: mostri, spettri, streghe, giganti, animali, lemuri, vampiri. Crono divora i propri figli. Come personificazione di un incubo, il nudo gigante se ne sta accoccolato sull'orlo del mondo oppresso. Questo pandemonio di spiriti immondi possiede al tempo stesso una vitalità strana e rabbiosa. Non è una fantasia dell'artista, ma una realtà sperimentata e cruenta.

Ciò che nel regno dei « Sogni » e delle « Follie » compare per così dire allo stato puro determina in varie gradazioni tutta l'ulteriore produzione di Goya, come pure la scelta dei temi e la loro interpretazione. Non soltanto con le sue celebri descrizioni della guerra nelle quali si manifesta profeticamente una nuova concezione della guerra – cioè la furia insensata dei dèmoni raffigurati in forme umane – « egli mostra brutalmente l'uomo non più come l'immagine di Dio ma disumanizzato, e quando esso è morto lo rappre-

senta come un cadavere che si getta via ».[4] Anche nella « Tauromachia », che non è comunque una glorificazione del gioco nazionale spagnolo, si nota la rappresentazione della crudele illusione delle masse e del passaggio di esse allo stato bestiale; qui compare per la prima volta nell'arte europea la massa umana amorfa. Nello stesso senso vengono interpretate la processione e l'Inquisizione. Il manicomio diviene un tema per quadri. Nei ritratti di Goya si è spesso notato l'elemento demoniaco. Baudelaire osserva, a questo proposito, che « per un inspiegabile procedimento usato dall'artista, i volti sono una via di mezzo tra l'uomo e l'animale ». E perfino dove, in apparenza, il carattere dignitoso esiste ancora, esso fiammeggia demoniaco – come nel ritratto di Wellington – attraverso le fessure della maschera. Più di una volta anche il paesaggio diviene orrido. Come nessun altro artista aveva ancora fatto, Goya considera il miracolo del pallone aerostatico dal punto di vista della sua demonìa.

Da questo contenuto iconografico dipendono i singolari mezzi creativi di questo artista, i quali sono non meno nuovi del contenuto stesso. Con ragione lo Hetzer ha constatato che « in Goya il carattere pittorico – naturalmente assai diverso da quello del barocco – supera quello plastico, e d'ora in avanti sorge una frattura che si inasprisce al punto da giungere all'impressionismo ». Un foglio come quello della « Casa con gli alberi » mostra fino a che punto possa giungere, in questa fase, l'eliminazione dell'elemento plastico. Spesso lo sfondo diviene così piatto e inanimato da far dubitare se quella che si vede sia una semplice quinta, simile a quelle che più tardi faranno la loro comparsa negli *ateliers* dei fotografi. L'uso che Goya fa per primo del procedimento della stampa piatta, di recente invenzione, cioè della litografia, con

le sue possibilità di applicazione un po' rozze, è altrettanto sintomatico dell'uso ch'egli fa della matita rossa. Nella sua seconda serie si nota chiaramente che i suoi « Disegni » sono, in sostanza, pitture monocrome. Essi sono acquerellati in rosso fuoco – ciò che è, in se stesso, un sintomo mai visto – e presentano nel loro tratto una furia selvaggia che dissolve ogni forma.

I « Sogni » sono stati eseguiti nel 1792, quando cioè la rivoluzione francese raggiunge il suo culmine e dopo una grave malattia di Goya, malattia la cui natura però ci è ignota. Siamo nei decenni in cui molti artisti vengono posseduti da forze demoniache. Lo scultore X. Messerschmidt, spinto da un impulso interiore, atteggia sempre i suoi volti a una smorfia;[5] nell'arte, spesso gelida, di J.H. Füssli[6] sono innegabili gli elementi derivanti da una autentica allucinazione; in quell'epoca J. Flaxman ha la visione del volto del diavolo ch'egli – non so perché – ha chiamato « lo spirito della pulce » *(the ghost of the flea)*. È il tempo in cui viene alla ribalta F.A. Mesmer (1733-1815) e in cui fiorisce la visione spettrale. È come se nell'uomo si sia aperta una porta verso il mondo degli inferi e come se questo mondo minacciasse con la sua follia coloro che hanno visto troppo di quanto esiste in esso.

Che Goya sia sfuggito alla follia dipende dal fatto che, anche se oppresso da paurose visioni, egli riusciva a mantenere salda l'immagine dell'uomo cogliendola nella maniera più pura – con tratti che presagiscono stranamente Dostoevskij – là dove egli raffigura Cristo sul monte degli Ulivi come prototipo dell'uomo che si trova in uno stato di estremo tormento interiore e di solitudine. Quel foglio che fa parte della serie dei « Disastri della guerra » e sul quale è rappresentato l'uomo disperato in ginocchio davanti alle tenebre del Nulla, è certamente una secolarizzazione del

Cristo sul monte degli Ulivi. Manca però l'Angelo consolatore.

L'uomo abbandonato (C.D. Friedrich).

L'uomo è abbandonato non soltanto in un mondo di dèmoni, ma anche nella natura. Questa situazione completamente nuova ci appare nei quadri di Caspar David Friedrich. Friedrich non è un innovatore della forma. La sua maniera è volutamente ispirata ad antichi maestri, la superficie dei suoi quadri è liscia come nei quadri dei fiamminghi dei secoli quindicesimo e sedicesimo. La forma della quale egli si serve per il quadro è rettangolare; essa ricorda il grande formato dei quadri delle « Stagioni » del Brueghel ed è l'antica forma del quadro cosmografico. I suoi dipinti hanno inoltre, quasi tutti, un significato allegorico. Ma la tematica interiore è nuova e potente, sebbene a prima vista essa non sembri tale.

Questo elemento nuovo è soprattutto evidente in quel carattere estremo in cui si nota, con inoppugnabile chiarezza, qualche cosa che prima non era mai esistita: per la prima volta viene rappresentata la mortale rigidità del mondo dei ghiacci. La nave sepolta da masse di ghiaccio in una disperante solitudine è, al pari dell'uomo minacciato da sanguinose visioni raffigurato dal Goya, un possente simbolo dell'uomo abbandonato. Il Friedrich ha poi completamente chiarito il significato allegorico: la nave dispersa porta il nome di *« Speranza »*.

Ma anche l'uomo è così isolato e immerso direttamente nella natura; non lo è soltanto l'eremita in riva al mare, nell'immensità del cielo, del mare e della nuda terra. « Nulla è più triste di questa posizione nel mondo; essere cioè l'unica scintilla di vita nel vasto regno della morte, il centro solitario nel cerchio solitario del mondo. L'immagine sta davanti a noi come l'Apocalisse, con i suoi tre o quattro oggetti misteriosi ».[7]

A questa concezione originaria possono sovrapporsi, come in Goya, considerazioni politiche, così come quando la Germania delle guerre napoleoniche viene personificata nell'alta quercia colpita dal fulmine davanti al temporale che si allontana. Ma ciò non cambia nulla al significato complessivo della produzione del Friedrich, la quale prende le mosse da fonti più profonde.

Nella immensa vastità dei quadri fiamminghi, raffiguranti la pianura e il mare, l'uomo si trovava quasi nel suo ambiente. Ora invece egli è spaventosamente solo. L'elemento obiettivo che lo legava all'universo non esiste più. Ormai egli è tenuto avvinto soltanto dal presentimento e dal sentimento. È nato il nuovo *ethos* dell'abbandono.

L'uomo dell'arte antica può sentirsi abbandonato alla natura soltanto quando il giudizio di Dio irrompe nella natura stessa e la creatura viene abbandonata in balia degli elementi. Uno dei pochi quadri che abbiano esaurito questo tema è la vigorosa rappresentazione dell'« Inverno » del Poussin, che fa parte del ciclo delle stagioni e caratterizza l'inverno come l'irrompere del diluvio universale, come la scomparsa del mondo in gelidi flutti verdastri. Qui la desolata solitudine dell'uomo è conseguenza di una catastrofe; nel Friedrich essa è insita nell'uomo stesso, quale stato permanente dell'essenza umana. Essa significa solitudine.

L'uomo è afferrato dall'Onnipotenza che si manifesta nelle creazioni della natura – l'eternità del mare, la fissità delle montagne, la nebbia che non ha confini; – eppure egli è separato da essa come da qualche cosa di completamente diverso e si trova in un disperato isolamento. Anche tutto ciò che di umano circonda

l'uomo non ha patria, come non hanno patria le navi; è in rovina come lo sono le chiese, o è morto, come le lapidi sepolcrali e le tombe. Questo è il motivo dominante che ricorre sempre nei quadri del Friedrich.

Di fronte all'uomo sta « la natura nel suo complesso, come demonìa degli elementi naturali, come mistero che circonda l'uomo, come manifestazione dello spirito del mondo ».[8] « L'essenza più sacra che emana radiosa dalle forme della natura non solo non è affine all'uomo ma è proprio il suo contrario », dice W.F. Otto parlando di Hölderlin;[9] e questo vale anche per il Friedrich, suo contemporaneo.

Dal rapporto dell'uomo con l'universo è scomparso ogni calore di umanità. La luna, l'entità morta che riflette la luce del sole già tramontato avvolgendo il mondo in un drappo funebre, è il grande simbolo di questo nuovo sentimento universale dell'uomo. È il grande simbolo della nostalgia e del dolore per l'abbandono di Dio, il quale è presente nell'universo, così come la croce da cui pende l'Uomo-Dio si erge nel silenzio indifferente della montagna.

Il chiaro equivalente di tale frattura tra l'uomo e il Tutto consiste, per Caspar David Friedrich, nel contrasto tra la più immediata vicinanza e la più estrema lontananza. « Si aggiunge la mancanza della cornice interna. Quello che, dal punto di vista della tradizione, appare manchevole, sono i mezzi che il Friedrich usa per raggiungere quella espressione simbolica, mediante la quale egli ha cercato il superamento dell'antica pittura paesaggistica. Nel contrasto deve piuttosto essere percepibile in tutta la sua forza l'opposizione tra il "limitato" che si irrigidisce in se stesso e l'"illimitato", cioè l'abissale ».[10] Il paesaggio del Friedrich è « permeato di rapporti superspaziali intonati con il Tutto »;[11] l'uomo però sta « a sé ». « Le forme più decisamente rotondeggianti del primo piano, le catene di

montagne e le spiagge marine che compaiono nel lontano orizzonte, così come le hanno dipinte Dürer, Tiziano e Claude Lorrain, formano, non solo pittoricamente ma anche plasticamente, una unità. Ciò che distingue un Claude Lorrain da un David Friedrich consiste proprio nel fatto che, anche nel più lontano orizzonte dipinto da Claude, séguita tuttora a vibrare il nostro senso tattile, stimolato violentemente dalle colonne e dalle scale che compaiono in primo piano. Gli sfondi lontani del Friedrich e di Turner sono a malapena raggiungibili con lo sguardo. Essi risvegliano in chi li contempla nostalgia e inquietudine, mentre nelle chiare lontananze del mondo barocco noi ci troviamo sempre a nostro agio, le sentiamo come qualche cosa che mitiga, che risolve, che ispira tranquillità ».[12] Prese in se stesse, le figure si stagliano – spesso a guisa di *silhouettes* – con pathos castigato dallo sfondo indefinito e senza limiti.

Nei contemporanei e nei seguaci di Caspar David Friedrich, nel Carus, nel Dahl e anche nel Blechen della prima maniera è presente, come nel Friedrich, un impulso verso gli elementi della natura. « Gli elementi che la scienza fa oggetto di cognizione razionale, la terra, il mare, l'aria, appartengono in realtà al regno del divino, a una religione del mondo primitivo, a una liturgia delle sostanze naturali »,[13] nella loro purezza che trascende tutto ciò che è umano. Il « Granatiere sperduto nel bosco ammantato di neve », se anche è in apparenza un'allegoria politica, in sostanza però è un'allegoria dell'uomo sperduto nel mondo che si raffredda. Analoga è l'allegoria dell'« Eremita sul mare » e della « Speranza perduta ». Tutto ciò è spesso trascurato. Quando si pensa alle atmosfere romantiche si nota che questo carattere non termina con la fine del romanticismo ma rimane; con la differenza però che ora non è più la grande natura a circondare l'uomo

bensì quasi il Nulla. « Così, in una delle famose xilografie del Menzel, Federico II di Prussia si erge solitario su una roccia emergente dal Nulla, e intorno a lui è il vuoto del raccapriccio e dell'oscurità » (H. Schrade).

L'uomo sfigurato (la caricatura).

Caricature sono sempre esistite anche in epoche più antiche. Noi le conosciamo fino dalla tarda epoca della civiltà alessandrina. In esse viene accentato ciò che è fisicamente brutto. Durante l'epoca barocca esistono caricature personali e private, come per esempio nei Carracci, in Mitelli e Ghezzi e anche nel Bernini. Come giustamente ha osservato il Baudelaire, le cosiddette caricature di Leonardo da Vinci non sono vere e proprie caricature. Nel medioevo esiste il quadro politico infamante, che è una esecuzione capitale *in effigie*.

Solo a cominciare dalla fine del secolo diciottesimo compare – prima che altrove, in Inghilterra – la caricatura come genere a sé, e solo nel secolo diciannovesimo, con Daumier, essa diviene per un grande artista il campo centrale della sua creazione. Non è dunque la semplice nascita della caricatura a costituire un sintomo importante, ma l'elevarsi di essa fino a divenire un'alta e significativa forza artistica. Dal 1830 in poi esce, con intendimenti politici, la rivista « La caricature »: « Una notte di Valpurga, un pandemonio, una commedia satanica gozzovigliante, ora pazza ora orripilante ». Si allude qui ai bassifondi dai quali sorge la caricatura. Per sua natura questa è uno sfiguramento del carattere umano e, nei casi estremi, una introduzione dell'elemento infernale (il quale non è altro che l'insieme di immagini opposte a quelle umane) nell'elemento umano.[14]

Lo sfiguramento può seguire varie direzioni: l'uomo viene sfigurato, per esempio, in una maschera. È significativo il fatto che le creazioni caricaturali di Daumier abbiano inizio con questo problema: il primo « vero » Daumier è nelle « Maschere », del 1831: un foglio con quindici ritratti in forma di maschere teatrali comiche.

In genere però il procedimento incosciente dello sfiguramento si serve di due metodi che possono essere chiamati l'uno positivo e l'altro negativo. Quest'ultimo toglie all'uomo il suo equilibrio, la sua forma e la sua dignità; lo presenta brutto, informe, meschino e ridicolo. L'uomo, il coronamento della creazione, viene avvilito e abbassato, ma conserva il suo carattere umano. La forma più innocente di questa specie di disillusione è resa manifesta nelle celebri serie di Daumier, il « Bagno degli uomini » e il « Bagno delle donne ».

Questa è la fase in cui la caricatura distrugge ciò che è rimasto dell'antico Olimpo. L'abbassamento dell'uomo determina infatti l'attacco al mondo dell'iconografia, la quale aveva realizzato, nel corso dei secoli, un ideale di uomo bello, grande, divino. Simili tentativi risalgono per un buon tratto nella storia, fino cioè all'interpretazione che il Rembrandt dà di Ganimede. Nel genere letterario della parodia degli dèi questo processo ebbe inizio già prima, ma solo ora, nel momento stesso in cui l'architettura si svincola dai modelli antichi, esso irrompe con violenza rivoluzionaria. Le serie di Daumier « Fisionomie tragiche » e « Storia antica » – ambedue degli anni tra il 1840 e il 1850 – immediatamente seguite dalle « Imprese di Ercole » del Doré,[15] uccidono le antiche divinità con il ridicolo, come farà più tardi, nell'operetta, J. Offenbach. Da allora, queste divinità non sono mai più tornate a essere veramente vive.

Il metodo positivo della deformazione rende l'uo-

mo diverso; lo rende un uomo inferiore. Esso si serve dei medesimi sistemi dei quali si era servito fino allora il quadro occidentale con le rappresentazioni dell'inferno.

L'espressione dell'uomo si muta in una smorfia; egli sembra una caricatura, un aborto, una bestia, uno scheletro, uno spettro, un idolo, una bambola, un sacco, un automa; appare inoltre brutto, sospetto, informe, grottesco, osceno. Le sue azioni acquistano i caratteri dell'insensatezza, della menzogna, della commedia, della brutalità, del demoniaco. Chi non sapesse che cosa significano le caricature, le vedrebbe come un pandemonio proiettato nel mondo dell'uomo. In realtà, la caricatura nel suo punto culminante è quella forma che, alla metà del secolo, accettò l'immagine dell'inferno, entrata con Goya a far parte del nostro mondo.

Ma questo inferno secolarizzato appare adesso con un altro contrassegno: quello della comicità. Questo carattere manca del tutto in Goya; è impossibile considerare comiche le sue visioni. La comicità toglie alla caricatura quello che ha di angoscioso, ma non le toglie l'elemento impressionante. Inoltre, questa deformazione non si riferisce al mondo intero ma si scaglia soltanto contro l'avversario che vuole combattere, specialmente contro l'avversario politico e contro tutto ciò che si vuole rendere oggetto di ridicolo.

Per delineare con esattezza il processo mediante il quale le caricature vengono considerate sintomi, occorre distinguere tra il motivo che ha determinato la caricatura e la sua applicazione, ossia tra il suo senso interiore e quello pratico, o meglio sociologico.

La prima molla è il dubbio – o anche la disperazione – dell'uomo per la propria anima e per la propria bellezza. La forma convenzionale della caricatura è il pretesto esteriore per cui questa esibizione dell'uomo può svilupparsi chiaramente.

A differenza delle caricature molto più crudeli e ciniche dell'inizio del secolo ventesimo, in Daumier il dubbio nei riguardi dell'uomo è mitigato dalla coscienza della grandezza di esso. « La deformazione della caricatura è compensata da un senso tanto maggiore per la grandezza dell'uomo e per la sua miseria » (K. Bertels).[16] Ambedue si dissolvono nell'esperienza della tragicommedia.

All'inizio del secolo ventesimo queste contrapposizioni vengono messe da parte e, accanto a una nuova spietata caricatura che denigra interiormente l'uomo, l'immagine dell'uomo sfigurato che soggioga l'artista in maniera irresistibile si mostrerà senza maschera nelle immagini umane dell'arte moderna, in quelle immagini che all'uomo ingenuo appaiono come spaventose caricature e che sono veramente generate nelle buie profondità dell'abisso.

L'assurdità del mondo (Grandville).

Dopo aver osservato la degradazione dell'uomo in queste forme estreme, la si osserverà anche nelle sue manifestazioni più attenuate, che ormai non sono nemmeno più caricature.

In Grandville, per esempio, un mezzo molto semplice per operare questa degradazione è il guardare il mondo degli uomini da una prospettiva a volo di uccello, ed è stupefacente notare come gli avvenimenti della vita appaiono così rimpiccioliti, svalutati, privati della loro importanza e della loro dignità.

Questa visione labile compare anche nella pittura realistica della medesima epoca, che talvolta nega, stranamente, la terra come base e che in un leggero tremito preannuncia scosse molto più forti nella struttura del quadro: presagisce cioè le vedute aeree.

In Grandville continuano a vivere in una forma

innocua anche le altre componenti di un'arte che tutto soggettivizza e che ha determinato la trasformazione in quadri delle visioni di Goya, cioè l'insensatezza e l'illogicità. Tutto può trasformarsi in tutto, cose morte possono fondersi con forme umane e prendere, si può dire, da esse il nutrimento; possono accadere le cose più inverosimili. Così, in un foglio di Grandville, intitolato « Trasformazioni del sogno », un candeliere diviene, dopo una serie di metamorfosi, una fanciulla che tiene in mano un fiore, poi il fantasma di una figura fatta di fumo. In direzione contraria, attraverso alcuni stadi intermedi esso diviene un arco con la faretra e infine un uccello fantastico. Accanto, un serpente si trasforma a una estremità in una frusta, all'altra in un ramo di rose. Qui non esiste alcun significato allegorico: il significato è soltanto il carattere sognante della trasformazione stessa. Nelle creazioni di Grandville si nota un qualcosa « che può essere paragonato ai sogni periodici o anche morbosi, i quali si introducono nel nostro sonno »;[17] si ha cioè l'esperienza di una strana dimensione delle cose e, si potrebbe dire, della sostanza proteiforme del sogno stesso.

Come nell'idea della casa sferica, e prescindendo completamente dai rapporti di essa con altre manifestazioni, non si può accettare una simile creazione come un semplice capriccio della fantasia. Il fenomeno al quale si allude in questo caso in maniera molto discreta è un preciso elemento che si ritrova in molte correnti dell'arte moderna il cui carattere fantastico è nuovo, spigliato, assoluto. Come all'ala opposta ci si persuaderà che l'intelligenza pratica dell'ingegnere crea opere perfette, così l'incoscienza del sogno viene concepita qui per se stessa, senza la comparsa di alcun significato accessorio, come creatrice. Il sogno è un artista.

Nella stessa zona affonda le sue radici il grande

diletto che all'uomo procurano l'irrazionale e l'illogicità – come si nota per esempio nel cinema grottesco americano degli anni fra il 1920 e il 1930 e, in seguito, specialmente nelle creazioni di Walt Disney – trasformati nel comico, nello spiritoso, nel fiabesco, nel puerile, non senza che talvolta si manifesti chiaramente anche il demoniaco.

In Grandville manca questo elemento dell'umorismo, estremamente raro anche nei veri sogni. Sebbene le sue caricature sfigurino meno l'uomo e il suo mondo, esse sono meno umane e più fredde di quelle di Daumier. Non sono più legate all'uomo da alcun sentimento umano, neppure dall'odio e dal disprezzo. Le figure umane sfigurate di Goya e di Daumier richiamano invece, nella maniera più decisa, il sentimento: lo richiamano ma al tempo stesso lo feriscono. Baudelaire ha definito molto bene il carattere non umano dell'arte del Grandville: « Egli è un cervello letterario malato che si incapriccia sempre degli incroci illegittimi per introdurre così, di soppiatto, le sue tele sognanti nel regno dell'arte figurativa. Un filosofo o un medico potrebbe scrivere un ottimo studio psicologico o fisiologico su Grandville... Con un coraggio sovrumano questo individuo è riuscito a portare la sua vita a un punto tale da migliorare la creazione; l'ha presa in mano, l'ha girata di qua e di là, le ha dato un nuovo ordinamento, l'ha esposta e interpretata. Così la natura si trasforma in Apocalisse. Egli ha capovolto il mondo. Non ha forse creato un libro dal titolo *Il mondo alla rovescia*? Esistono persone superficiali che provano divertimento alla sua arte: io ne sono spaventato ».[18] In queste frasi sono già delineati alcuni caratteri essenziali dell'arte moderna.

Un osservatore attento può notare ovunque – in embrione – nel tardo secolo diciannovesimo, elementi dell'arte sognante di Grandville. Gli scorci che rendo-

no labile il mondo sono fra i più innocui. Perfino nel « Traumspiel » (Fantasmagoria) di J.A. Strindberg la trasformazione della scena segue ancora il principio creato da Grandville nel suo foglio raffigurante il « Sogno ».

Grandville rinuncia tuttavia a quel procedimento del sogno che avrà una grande parte nell'espressionismo; quel procedimento « in cui strane esperienze parziali si muovono l'una contro l'altra, si combattono con straordinaria tenacia, penetrando l'una nell'altra » (F. Roh). Inoltre, nella tecnica della rappresentazione egli resta realistico, sebbene appaia così fantastico nei suoi soggetti. Proprio per questo egli è un precursore del surrealismo.

Il puro vedere (Cézanne).

Già da tempo la pittura di Cézanne è sentita come la chiave per giungere alla comprensione dell'arte moderna. Ma la posizione caratteristica dell'arte di questo pittore, arte che sta al di là dell'impressionismo e dell'espressionismo, è stata messa in luce solo con i più recenti studi.[19]

In seguito a tali ricerche, la pittura di Cézanne ci appare come la fine di un grandioso processo storico, iniziatosi con l'introduzione, nella tipologia dell'alto medioevo, di osservazioni dirette sulla natura. Le riproduzioni della natura vengono dapprima inserite a frammenti nel quadro mentre al tempo stesso si cerca di chiarire, mediante nuove osservazioni, l'evidente rapporto reciproco delle singole cose visibili. Risultato di ciò è la nascita della prospettiva scientifica: lineare e costruttiva in Italia, empirico-pittorica nei Paesi Bassi. A cominciare da questo momento, il compito della pittura diviene la rappresentazione del mondo così come « appare » alla vista. Ogni mondo fantastico viene

anch'esso considerato simile a questo mondo visibile. Raffigurare, per esempio, un profeta significava un tempo (il Pinder ha indagato molto acutamente questo fenomeno) trasferirsi nello stato sublime della profezia e rappresentare figurativamente questa prerogativa insieme con il contrassegno che le compete. Adesso invece significa spesso soltanto questo: immaginarsi quale aspetto può assumere un individuo quando legge o scrive.

Relativamente presto si fanno tentativi per cancellare da queste rappresentazioni del visibile quello che, all'atto del vedere, non solo è veduto ma anche conosciuto, immaginato, pensato o sentito. Questa specie di rappresentazione è del tutto opposta a quella naturale, la quale non può astrarsi dalla dimestichezza con le cose, dimestichezza che non si ottiene, peraltro, con la sola vista di esse. Ognuno sa e, se vuole, può benissimo provare quanta immensa fatica costi abbandonare, durante una lezione di disegno, la maniera naturale di vedere per passare a quella osservazione indifferente dalla quale deve risultare la vera immagine prospettica degli oggetti su una superficie. Ma anche in quadri che sembrano già del tutto scevri da quegli elementi esiste ancora una quantità di cose « sapute » in precedenza, fra cui, specialmente, la prospettiva scientifica introdotta come impalcatura dell'elemento visibile o anche la linea delimitante. (Cézanne dirà che « nella natura non esiste la linea ».)

I suddetti tentativi hanno inizio sino dal tardo medioevo, affiorano un po' qua e un po' là, e vengono poi soffocati. Ma considerando il loro complessivo svolgimento, si nota che essi guadagnano a poco a poco terreno, raggiungendo con Cézanne il limite al di là del quale non è possibile immaginare un ulteriore progresso.

Nella sua profonda intenzione, la pittura di Cé-

zanne è la rappresentazione di quello che il « puro vedere », libero da tutte le concomitanze intellettuali e sentimentali, trova nel mondo visibile. Questa lotta per il « puro vedere » è, in se stessa, un sintomo al massimo grado.

Nell'esperienza naturale esiste uno stato che corrisponde in un certo senso a questo atteggiamento che Cézanne ha elevato a principio. È quello stato – nel quale peraltro uno viene raramente a trovarsi – tra il momento in cui ci si sveglia e quello in cui ci si sente completamente desti, e durante il quale solo l'occhio, si può dire, è sveglio mentre l'intelletto riposa ancora. Il mondo a noi noto ci appare allora come una compagine di macchie e di forme di vario aspetto, colore, grandezza e consistenza. Gli oggetti che ci sono familiari stanno dietro questo tessuto colorato, in attesa, si può dire, di nascere e prendere forma. Il tessuto non è completamente piatto ma contiene spazio: non lo spazio continuo e omogeneo della nostra quotidiana esperienza pratica ma uno spazio caotico creato dai colori e unito indissolubilmente agli elementi colorati della superficie. Quando ci si trova in un tale stato non è possibile dire che cosa in realtà significhi una linea che spicca dall'insieme colorato delle macchie. Non si può parlare neppure di illuminazione, perché l'illuminazione può risultare soltanto là dove esiste una cognizione degli oggetti e dei loro colori. La magia di questa atmosfera consiste nel fatto che tutto ci appare nuovo, la realtà di tutti i giorni acquista una singolare, primitiva freschezza e, quasi, una certa elementarietà. Soprattutto il colore, libero dal compito di contrassegnare gli oggetti, assume una intensità del tutto insolita. Nel momento in cui vi si inserisce la nostra precisa conoscenza, questo fenomeno si dissolve e l'incanto finisce.

I quadri di Cézanne si basano su questo atteggiamento del « puro vedere » o su un atteggiamento analogo. Essi mostrano, a chi sa prescindere dalla propria conoscenza, il mondo della realtà di ogni giorno in una maniera più significativa, anzi più reale (più « essente », se così si può dire) di quello che normalmente essa è. Ma così limitato esclusivamente alla esperienza visiva, il mondo che noi vediamo si chiude del tutto alla nostra sensibilità.

Questa concezione che Cézanne addita come compito del pittore conduce, in ogni caso, a un genere essenzialmente pittorico. Infatti, data questa limitazione al « puro vedere », il colore acquista in superficie una vita sua propria mai notata prima. Tutto viene costruito con il colore. L'elemento dinamico esistente nel colore giunge da sé al predominio e coinvolge l'ambito del quadro. Da questo punto di vista e limitata al puro colore come mezzo per ottenere l'effetto e la sostanza, la pittura di Cézanne è la più pittorica di tutte le pitture. Essa mostra ciò che di puramente pittorico esiste, in grado più o meno elevato, in ogni vera pittura, e viene, per così dire, « decantata » quasi come in una ricerca storica e presentata allo stato puro. Ma proprio per questo essa è sempre in procinto di volatilizzarsi. Analogamente il Ledoux nella sua architettura moderna aveva tentato di liberare la geometria pura dai suoi legami con i valori plastici, rendendola veramente pura.

Questo primo esame dell'arte di Cézanne fa sì che si possa notare, nei suoi quadri, una grande quantità di caratteristiche: si spiega per esempio come dalla raffigurazione del volto umano resti volutamente escluso ogni contenuto sentimentale, come pure l'omogeneità di ogni oggetto visibile, ciò che contrasta in sostanza con tutte le esperienze naturali (una mela, per esempio, ha lo stesso valore fisionomico di un volto); si spiega inoltre la strana calma vegetativa dei suoi

quadri, la quale non è, come si pensava, una calma vivente, bensì una calma priva di vita; la mancanza di una illuminazione uniforme; e ciò è in aperto contrasto con l'impressionismo – vi accennerò soltanto di sfuggita; – l'assenza di una « composizione » intesa come la intendevano in passato. Da tutto quanto è stato detto appare evidente anche la ragione per la quale i quadri di Cézanne sono molto più naturali, molto più tendenti alla realtà di quanto non si potrebbe pensare a prima vista: constatazione questa che il Novotny ha ampiamente convalidata. Quest'arte non può mai staccarsi dal suo modello naturale senza abbandonare il suo principio.

Anche l'impressionismo viene generalmente considerato come l'arte di ciò che appare soltanto alla vista. Ma, accostandolo a Cézanne, si può dimostrare che esso si appoggia perlomeno a due premesse o « immaginazioni »: alla prospettiva scientifica, che deve essere sempre presupposta come impalcatura del quadro, anche se le forme si dissolvono fortemente nel colore; e all'illuminazione uniforme. Ma, quanto all'espressionismo, Cézanne è, per i suoi principi, « un esempio negativo dell'arte espressiva » (Novotny). La pittura astratta infine, la quale non rappresenta un mondo già esistente ma un mondo inventato, non ha nulla in comune con Cézanne, all'infuori di taluni mezzi dei quali essa talvolta si serve.

L'aspetto strano e grandioso che distingue quest'arte da tutti gli altri orientamenti artistici consiste nel fatto che essa non raggiunge la sfera dell'arte, né uscendo dal mondo della realtà di ogni giorno né superando o elevando quest'ultima e neppure trasfigurandola; la raggiunge ritirandosi davanti a essa per arrivare alle origini e per il fatto che essa scopre qui il regno del colore considerato in se stesso. Quest'arte non trova l'elemento oggettivo in una sfera soggettiva,

ma vi giunge attraverso un moto repressivo. Tale principio è in sé molto naturale e, al tempo stesso, estremamente artificioso. Esso esige una repressione così come può accadere nella vita solo in determinate e rare condizioni: *uno stato cioè di estrema indifferenza dello spirito e dell'anima per ciò che l'occhio vede.* Se si intende in questo senso l'arte di Cézanne, si può anche comprendere come il Novotny la definisca innaturale e lontana dalla vita, poiché sottrarre dal processo visivo le altre sfere umane in favore del « puro vedere » è, in ogni caso, contrario all'essenza dell'uomo.

L'arte di Cézanne è un caso limite. Essa è come una sottile nervatura tra l'impressionismo e l'espressionismo. Nel suo innaturale silenzio prepara lo *scoppio dell'elemento extraumano.*[20]

Una tale arte infatti fa sì che l'uomo giunga, in contrasto con l'esperienza naturale, allo stesso livello delle altre cose. Subito dopo – nell'arte di Seurat – l'uomo apparirà come una marionetta, un manichino, un automa. Più tardi, nelle opere di Matisse, la figura dell'uomo non avrà un'importanza maggiore di quella che si dà a un disegno per carta da parati. Nei cubisti, l'uomo si ridurrà a un disegno costruttivo.

L'atteggiamento di questi supposti pittori puri confina qui con il patologico, con quei fenomeni morbosi consistenti nella incapacità di sentire. In questo stato di cose, tutto è morto ed estraneo; gli uomini vedono ormai soltanto ciò che è esteriore e non potranno essere più consapevoli della vita degli altri.

Al tempo stesso il mondo comincia a perdere consistenza. Infatti, non appena compaiono fenomeni privi di significato, essi vengono sentiti come fluttuanti, passeggeri, indeterminati e non come fenomeni stabili *(Usnadze)*. Si comprende ora perché gli orientamenti che tendono verso un mondo labile si indirizzino verso una pittura priva di significato e assoluta.

Il quadro chiassoso (il problema del cartellone).

Il capitolo che porta questo titolo deve ancora essere scritto. I problemi che lo riguardano non hanno ancora spinto gli studiosi ad approfondire la ricerca.

Altre epoche e altre civiltà non conobbero il genere del cartellone. Questo sia detto non soltanto dal punto di vista della cultura ma anche, e specialmente, da quello dell'arte. Il fatto ch'esso sia giunto solo raramente a un livello di vera arte (il maggior risultato ottenuto dal cartellone artistico potrebbe essere considerata la produzione di Toulouse-Lautrec) non infirma la sua importanza.

Con le prime creazioni dello Chéret il nuovo quadro murale fa la sua apparizione. Tecnicamente si presenta come una litografia a tre o quattro colori. Esso è da collocare proprio nel punto in cui Teatro ed Esposizione si incontrano. In un primo tempo è come se la pittura dei soffitti dell'ultimo periodo del barocco – magari di un Tiepolo – fosse scesa sulle pareti e fosse illuminata dalle luci della ribalta; il che potrebbe essere paragonato alla differenza che passa tra un'operetta di Offenbach e un'opera barocca.[21]

Già molto significativo è il ritorno del carattere piatto e l'identificazione della dicitura con il quadro. Dall'epoca dei frontespizi dei codici miniati medievali non si era più visto niente di simile. Ed effettivamente il cartellone deve essere considerato l'applicazione profana di una scrittura ideografica le cui nuove leggi debbono ancora essere studiate;[22] ma al tempo stesso esso può essere considerato l'aspetto nuovo di un'arte fantastica la quale, libera dalla costrizione del secolo diciannovesimo che la forzava a rappresentare la realtà visibile, e libera altresì da obblighi costruttivi (il cartellone realistico e prospettico ha in genere meno valore e fa anche meno effetto) ci appare, si direbbe, come una palestra delle correnti artistiche estremiste alle quali il pubblico permette certe audacie che respingerebbe con indignazione nell'arte pura.

Inoltre, è strano vedere come all'estremo silenzio dei quadri di Cézanne si contrapponga il chiasso dei primi cartelloni: di fronte alla natura primordiale di Cézanne sta un mondo artificiale.

La pittura scatenata e il caos.

> « O morte!
> Versaci il tuo veleno perché ci riconforti.
> Il tuo fuoco tanto ci brucia il cervello
> che noi vogliamo piombare in fondo all'abisso,
> sia esso inferno o cielo! In fondo all'ignoto,
> per trovarvi il nuovo » (BAUDELAIRE, *Il viaggio*, VIII).

« *Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo* » (*Eneide*, VII, 312).

Il genere di pittura che ha inizio subito dopo il 1900 e che domina poi nel decennio 1920-1930 non è soltanto contemporaneo dell'architettura moderna tecnicizzata; non solo come questa ha fatto la sua prima comparsa intorno al 1800, ma è anche profondamente collegato ad essa e viene preferito e diffuso, in Europa e fuori, dagli stessi ambienti che continuano lo spirito del 1789. Queste due specie di arte sono strettamente unite, sebbene la nuova architettura appaia fredda e obiettiva e la nuova pittura, invece, selvaggia e folleggiante. L'una è dunque il contrapposto dell'altra. Tutto ciò è ancora valido, sebbene il quadro si sia ora del tutto svincolato dalla costruzione. Una tale pittura non contribuisce neppure a creare o a esprimere un determinato spazio, cosa che ancora tentava di fare l'affresco decorativo dello stile secessionista. Il quadro diviene, invece, a sé stante; non è più una « macchia » stabile attaccata alla parete, ma è piuttosto un

libro che si apre e poi si ripone. Le Corbusier, teorico propugnatore delle nuove dottrine, esige che i quadri si conservino dentro gli armadi e si appendano alle pareti soltanto per alcune ore, secondo lo stato d'animo: secondo lui, il quadro fisso è intollerabile.

Per un certo periodo questa pittura fu considerata uno dei fenomeni più discussi e ciò non favorì certo la calma valutazione che di essa era stata data. Ma le critiche più drastiche non la colpirono così profondamente come la colpì l'interpretazione che se ne fece dal punto di vista storico, mettendo cioè a nudo, con la sua pura e semplice descrizione, il carattere molto problematico di questi tentativi.

L'intima parentela di questa pittura con l'architettura « moderna » si rivela subito nella comune tendenza all'abolizione delle antiche leggi. Come adesso possono esistere edifici in cui il « sopra » e il « sotto » non sono più distinguibili, esistono anche quadri che potrebbero essere benissimo capovolti. Si tratta, naturalmente, soltanto di un sintomo esterno, il quale però si dimostra profondamente rivelatore. Infatti, tanto nella storia della pittura quanto nelle più audaci deviazioni di essa, non si era mai dato un simile caso. È un indizio del carattere extraumano, o meglio, non umano di quest'arte. E sono proprio queste espressioni che ci offrono la chiave più importante per giungere alla conoscenza della pittura « modernistica » e di tutte le sue correnti, diverse soltanto nei mezzi dei quali esse si servono.

Tutte le nuove concezioni che tale pittura porta con sé sono extraumane, anche in senso esteriore. La fotografia del decennio tra il 1920 e il 1930 mostra con particolare chiarezza di voler evitare, per mezzo di alcune formule meccaniche, l'aspetto umano « normale ». Si parla infatti di vista « di sotto » o « dall'alto », « messa a fuoco » troppo forte o troppo debole, microscopia, tagli di parti dell'oggetto da fotografare, deformazioni come si possono vedere in uno specchio concavo, sovrapposizioni di immagini e infine fotomontaggio. Questi sono alcuni fra gli espedienti usati ora dalla fotografia; la pittura più avanzata cerca, anche in un senso interiore, vedute extraumane. È certo che ogni arte allontana a suo modo, violentemente o delicatamente, il mondo abituale della realtà quotidiana per farlo apparire nuovo. Ma questo nuovo mondo è afferrato da un indomabile impulso che lo spinge a oltrepassare nella sua concezione i confini di ciò che è solamente umano.

Anche i temi usuali dei quadri eseguiti alla metà del secolo diciannovesimo ci appaiono, ora, come se rispecchiassero quelle estreme condizioni, davanti alle quali l'uomo, per così dire, si arrende spontaneamente, cioè durante un sogno febbrile, sotto l'impressione di un incubo, sotto l'influsso di veleni inebrianti o durante la narcosi, in uno stato di pazzia incipiente, o dominato dal terrore. Questi stati d'animo ai margini dell'umano evocano nuove inaudite visioni. Il mondo visibile e quello immaginato (ritratto, paesaggio, natura morta e tutti i generi di rappresentazioni figurate, nessuna esclusa, ivi compreso anche il quadro di soggetto religioso) divengono anch'essi estranei, sfigurati, terrificanti, problematici. I loro ordini vacillano e precipitano. La forma si dissolve, va in rovina, diviene fluida e caotica. I continenti « si volgono l'uno contro l'altro, si combattono e si compenetrano... con furia pazzesca e impeto delirante, con ebbrezza chiaroveggente, formando vortici vulcanici; si muovono con il consenso di forze demoniache per giungere al laceramento di tutto l'essere ».[23] Oppure l'uomo e il suo mondo vengono afferrati da una specie di estraneamento e di rigidità mortale: ciò che è familiare diviene

estraneo e la natura vivente diviene ora per la prima volta veramente una « natura morta ».

È stato detto che l'arte greca si trova in uno stato di tensione tra due potenti forze universali che essa si tiene continuamente accanto e con le quali lotta durante tutta la sua esistenza per potersi affermare. Queste due forze primitive sono il caos e la morte.[24] Nel suo furioso impulso di spezzare i legami con tutto ciò che è soltanto umano, la nuova pittura ha introdotto nell'arte queste due forze e con esse una terza forza, ancora ignota alla grecità, che ha cominciato ad agire soltanto nel medioevo: alludo all'inferno. Sono tutte e tre immagini che si contrappongono al senso umano. La rappresentazione del mondo sfigurato da queste forze forma la materia della nuova pittura.

La vicinanza dell'arte alla morte e alla sua agghiacciante atmosfera era stata già notata nella storia dell'arte: essa esisteva cioè in quell'arte anticlassica che viene superficialmente riassunta nel nome di romanticismo. In essa una sublime concezione della vita, della natura e dell'antichità erompe dagli abissi primordiali. Ma in questa situazione minacciosa si conserva la dignità dell'uomo. Nel romanticismo tedesco (in Gilly, Beethoven, Kleist, Hölderlin e Novalis come pure in Runge e nel Friedrich) la vicinanza alla morte è umana, è tragica. Nella sua dedizione al Tutto, divenuto ancor più inaccessibile, l'uomo afferma nell'arte la propria legge di fronte al caos che egli conosce fino in fondo.

Ma ora, alla coscienza della morte che in mille modi spia ogni essere vivente trasformandolo nella maschera della morte stessa, in un fiore appassito, in una stanza vuota e, perfino, in una natura morta, rappresentati in tutto il loro orrore, si unisce il dubbio angoscioso sulla dignità e l'essenza dell'uomo, sia come dolorosa rinuncia sia anche come cinica deformazione. Questa vicinanza alla morte non è tragica, ma è infernale, e conferma il caos. Ed è tanto più terrificante in quanto ora non esiste più alcun settore dell'esistenza umana che si possa sottrarre a questa irruzione del mondo degli inferi.

L'inferno era un tempo contenuto in una zona limitata di fronte al Tutto sensibile. Ma, come nel secolo diciannovesimo lo splendore del mondo ultraterreno si riversò tutto a guisa di luce naturale su ogni cosa terrena e trasfigurò, alla fine, anche un mucchio di fieno in uno splendore celeste e, al tempo stesso, passò perdendo il suo valore; così le visioni angosciose del limbo e di tutti i gironi infernali irrompono ora, all'insaputa dei loro esorcisti, nella realtà, compenetrandosi in essa.[25] L'elemento notturno, pauroso, morboso, molle, morto, putrefatto e sfigurato, il tormentato, dilaniato, ottuso, osceno, l'invertito, il meccanico, tutte queste sfumature, attributi e aspetti di ciò che non è umano, si impadroniscono dell'uomo, del suo ambiente familiare, della natura e di tutte le sue manifestazioni. Essi trasformano l'uomo in un rudere e in un automa, in un lemure e in una larva, in un cadavere e in uno spettro, in una cimice e in un insetto; essi lo dipingono brutale, crudele, abbietto, osceno, mostruoso, meccanico. In diverse correnti della pittura moderna compare l'una o l'altra combinazione di questi tratti antiumani, dove in sostanza dominano, nel cubismo la morte, nell'espressionismo il caos ardente, nel surrealismo la fredda demonìa del più profondo gelo infernale. Se le opere fossero perdute, i titoli dei quadri scelti apposta tradirebbero spesso la loro patria interiore: « Angoscia », « Città malata », « Città morente », « Moribundus », « Il mio ritratto scheletrico », « Peste sopra, peste sotto, peste dappertutto », « Il motto di spirito ha vinto il dolore », « Il mucchio di spazzatura », « La bestia più orrenda », « Ritorno nel nulla ».

Questa interpretazione apparirà fantastica a chi non ha avuto ancora modo di approfondire il problema. Considerata freddamente, essa ci offre tuttavia ciò che ci si può aspettare da una teoria; ci spiega cioè una quantità di fatti che finora si era cercato di capire separatamente; fa sì che possiamo considerare tutti questi « ismi » (sfuggenti alla realtà superiore), dal futurismo fino al surrealismo, come espressioni – diverse solo in superficie – delle medesime forze generatrici (l'elemento umano è infatti in tutte le sue manifestazioni uno solo, mentre le sue negazioni sono molte); e lascia anche intravedere le sue differenze fino nei minimi particolari della tecnica che, per la rappresentazione di queste irrealtà, ha sviluppato mezzi grandiosi. Tale interpretazione però dà anche ragione, nella maniera più diretta, dell'avversione dell'uomo « naturale » per questi quadri, avversione che ha un motivo profondo e non può consistere soltanto nell'odio della persona incolta che difende la propria limitazione contro tutto ciò che è nuovo e straordinario.

Se si considera la cosa da un punto di vista puramente estetico – esiste infatti anche un'autentica arte del terrificante e dell'infernale – questo pericolo dell'arte non può essere negato. Esso esiste come possibilità già agli inizi dell'arte nordica che ha creato sia l'immagine del Cristo *sfigurato* nella morte (immagine che era sconosciuta all'arte dell'oriente cristiano) sia anche l'immagine dell'inferno. Bosch, Brueghel, Grünewald hanno coltivato quest'arte del terrificante elevandola al medesimo livello dell'arte trasfiguratrice. Goya ne ha ampliato il campo senza però abbandonare mai quello dell'arte vera e propria. Sulla soglia della nuova arte terrena della morte e dell'inferno stanno alcuni artisti straordinari: Ensor, Munch, Kubin, Schiele. In questa direzione si possono comunque fare soltanto pochi passi, oltre i quali si precipita fuori del

regno dell'arte. Ci si può affacciare sull'« abisso », ma non lo si può valicare senza perdere nella caduta il senso dell'umano e dell'arte. Quando l'arte luciferina di opposizione riesce a mantenersi su una solida base, non manca certo di splendore. Il suo massimo trionfo consiste nel ricavare ordine e bellezza dalla dissoluzione dei corpi, della natura e del mondo. E chi è uscito salvo da questa esperienza dell'abisso potrà riuscire a rendere l'immagine dell'Apocalisse, dell'inferno e del cielo: saprà creare un *de profundis*.

Una grande parte della nuova pittura però, e specialmente quella del decennio tra il 1920 e il 1930, non è più vera arte, così come una grande parte dell'architettura moderna non è più architettura. Ma, al seguito di coloro che, spinti da un incontenibile impulso interiore, dovevano esprimere in immagini la nuova concezione notturna – e molti ne sono stati danneggiati anche come uomini – si aggiunge adesso, espressa in maniera finora mai vista, la congiuntura del terribile. Si nota la smania del nuovo a qualunque costo, il gioco cinico e superficiale e il *bluff* cosciente, la fredda utilizzazione di quest'arte quale mezzo per risolvere tutti gli ordini e, cento volte di più, la vertigine del guadagno e l'inganno degli autoingannati, la spudorata autorappresentazione di tutto ciò che è abbietto: si nota la « caricatura dell'Apocalisse ».

Solo raramente questo « infernalismo » è un programma esplicito; nella maggior parte dei casi è una forma che agisce inconsapevolmente. Anche quando si trovava al suo apice esteriore, questa pittura ha sentito la necessità di velarsi di una ideologia, senza la quale sarebbe stata insopportabile a se stessa e al pubblico. Come l'architettura « modernistica » per realizzare le sue fantasie astratte adduce a pretesto il pratico e il razionale, così la nuova pittura ci appare paludata da una quantità di maschere ideologiche. Sol-

tanto nel surrealismo essa getta via la maschera. Ma, prima, essa adduce a pretesto la volontà di esprimersi, lo scatenarsi della fantasia, il desiderio di scoprire un nuovo mondo; promette l'uomo del futuro, loda ciò che è presumibilmente primordiale. Ha anche cercato di rivalutare la produzione infantile, quella dei dilettanti, dei carcerati e dei folli, falsamente spacciata come arte, e ha fatto di tutto per annullare i confini tra questa, che da nessun punto di vista può essere considerata arte, e il campo dell'arte vera e propria. Meno di tutti essa si deve lamentare se oggi i confini dell'arte non appaiono sempre netti anche a coloro che si preoccupano della sua restaurazione. E chi non riesce ancora a penetrare il carattere profondamente non umano di queste tendenze non ha la minima giustificazione se si atteggia a difensore dell'elemento umano.

Come l'architettura « moderna », anche questa corrente artistica del secolo diciannovesimo è apparsa simile a un rigagnolo sotterraneo che solo talvolta è apparso a fior di terra. L'allontanamento dell'uomo ha avuto inizio quasi impercettibilmente. Motivi dominanti di questo periodo di passaggio sono l'« arlecchino » e la « gente del circo », i « funamboli » e i « giocatori di carte »; inoltre, anche gli « emigranti » e i « profughi »: allegorie, queste, che alludono all'essenza dell'uomo nella sua problematicità. Van Gogh, Munch, Seurat – tutti nati intorno al 1860 – annunciano il nuovo ma non lo seguono ancora. Tutta la produzione di Ensor (nato nel 1860) ne è già permeata.[26] Per la generazione posteriore al 1880 questa tendenza diviene un destino. Molto tempo prima dello scoppio della guerra essa espresse l'incubo che pesava sul mondo europeo delle grandi città.[27] Dal punto di vista artistico, il dopoguerra porta già alla sua decadenza; alla luce della storia dell'arte sono ora chiaramente visibili le sue degenerazioni estreme. Con la fase del nuovo stile razionale la forma più banale può dirsi raggiunta. Considerata politicamente, questa « ultima » arte è partigiana dell'anarchia; psicologicamente è l'espressione di una enorme angoscia, di un odio contro gli uomini che molte volte si ritorce su se stesso. La più profonda interpretazione dei prodotti di tale arte è stata forse già data dal Goya quando egli scrisse, sotto il titolo dei suoi « Sogni »: « Il sogno della ragione partorisce mostri ».

Il caos della decadenza totale.

« Qual è il motivo per cui l'uomo ama allo stesso modo e fino alla passione la distruzione e la morte? » (F.M. Dostoevskij).

Il processo storico del secolo diciannovesimo sfocia da ultimo in quella corrente apparsa tra il 1920 e il 1930, che viene chiamata, spesso impropriamente, surrealismo.[28] Ad essa si sono unite molte tendenze isolate dell'arte moderna, come per esempio quelle che si basano sulla valutazione dell'assurdo, sull'apertura al caos, sul verismo nella raffigurazione e la freddezza nell'esecuzione. Tutto ciò conferisce al movimento un carattere di veemenza.

Il surrealismo cerca la fonte della propria ispirazione nell'automatismo dell'incoscienza, nel sogno, anzi addirittura nello stadio che precede la pazzia. In sé, questo non è nuovo. Già nei romantici si trovano analogie, e Goethe, schernito dai surrealisti, aveva già constatato che « nella poesia esiste indubbiamente qualche cosa di demoniaco; e specialmente nella poesia "non cosciente". In essa si perde ogni senso d'intelletto e di ragione; anche così essa può quindi avere i suoi effetti al di sopra di ogni misura ». Estremo contrapposto del mondo goethiano sono invece i soggetti surrealisti.

Motivo dominante della produzione surrealista è il caos assoluto. Lo si afferra dove lo si trova: nelle zone buie del mondo dei sogni, nelle allucinazioni, nei disordini quotidiani, in quei settori della realtà in cui si incontra per caso, insensato e disgregato, tutto quanto esiste di più diverso, sia esso il bailamme della metropoli moderna, della guerra totale, o quello di un negozio di rigattiere i cui « tesori » mandano in visibilio i surrealisti. Il contenuto dei loro soggetti è, tutto in tutto, il caos della decadenza totale, ossia non ciò che diviene ma quello che è già divenuto, non il bruciante ma il gelido, non un caos di cose in gestazione ma di cose in decadenza, non quello della natura fecondata ma della natura snaturata, un caos « dal quale anche lo spirito di Dio potrebbe a malapena risuscitare un mondo che fosse degno di lui » (Goethe).

Per il surrealismo queste « scoperte » non sono materia di creazione; esso vuole semplicemente possederle e fissarle nella loro stranezza, non altrimenti come nel secolo diciannovesimo i positivisti della pittura volevano riprodurre una parte della realtà di tutti i giorni. « Soprattutto, non esiste in esso idea alcuna di arte o di struttura ». Come poi da queste premesse possa talvolta – contro i principi ch'esso propugna – sorgere l'arte, sarà oggetto di un capitolo a sé. Per Salvador Dalì, seguace del surrealismo nella pittura, la stessa pittura è l'« istantanea a colori del concreto irrazionalismo »: un eufemismo, per esprimere il caos. Questa pittura, anche se tratta dall'inconscio, viene rappresentata come se possedesse lo stesso grado di realtà della normale realtà esteriore che, di fatto, si nota anche nelle allucinazioni, ossia un estremo senso di corposità e di plasticità.

E a questa rappresentazione viene trasmessa mediante un'esecuzione liscia (spesso addirittura sofisticata) la rigidezza glaciale di un mondo di morti, con

mezzi simili a quelli dei quali si serviva Caspar David Friedrich per dimostrare l'assenza della vita.

Il senso della realtà posseduto e suscitato da questi quadri è dominato dall'angoscia che, nel vuoto divoratore dell'ambiente, si manifesta spesso con motivi tormentosi: atmosfera di incubo e di narcosi, di angoscia e di nausea.

Il surrealismo ha gettato via le maschere. Apertamente oltraggia Dio e l'uomo, i morti e i vivi, la bellezza e la morale, la struttura e la forma, la ragione e l'arte: « L'arte è una sciocchezza ». Palesemente esso si riconosce potenza universale del piacere, rivolta permanente, mostro e scandalo. Crede di essere in possesso di un punto di vista, « in base al quale vita e morte, realtà e immaginazione, comunicabilità e incomunicabilità, "sopra" e "sotto" non debbano più essere sentiti come opposti e contraddittori ». Questa definizione, apparentemente scientifica, non è altro che la definizione del caos. Neppure il surrealismo lo nega; esso riconosce anzi apertamente di cercare « la sistematizzazione della confusione » (S. Dalí) e la disorganizzazione. « Non esiste un ordine rivoluzionario, esiste solo disordine e follia ». E con soddisfazione esso annuncia che « un nuovo vizio è appena nato e con esso si offre all'uomo un'altra illusione: il surrealismo, il figlio della frenesia e dell'oscurità » (Aragon). Più chiari di così non si può essere. Ma vi sono alcuni che non vogliono udire.

Tutto ciò non riguarda soltanto la produzione di esso (si rinuncia infatti a definirlo arte, così come il costruttore, che è il suo polo razionale opposto, rinuncia a chiamare così la sua) bensì la trasformazione di tutta la vita. Il surrealismo aspira a diventare una forma universale di vita, a elevare a principio il caos: esso tende verso il « caoticismo ».

La comparsa delle sue avanguardie è il potente

segnale che serve a indicare la marcia già avanzante delle forze irrazionali, o meglio, sub-razionali. Ad esse aprono le porte quegli ingenui (o anche complicati) contemporanei che vedono nel frainteso nome di surrealismo – che, in realtà, è sub-realismo – la promessa di essere sollevati al di sopra della banale vita di tutti i giorni. Di tutti i movimenti del secolo diciannovesimo e del principio del ventesimo, fatta astrazione dalla « nuova architettura », solo due hanno sopravvissuto alla seconda guerra mondiale: il realismo positivista nella pittura (come in Russia) e il sub-realismo, acerrimi avversari e tuttavia affini tra loro. Cellule surrealiste esistono già in molti paesi e non solo europei. L'espressionismo invece è seguito da una minoranza irrilevante.

Non vale considerare un tale fenomeno come una bagatella, seguendo cioè l'attitudine di coloro che trovandosi davanti a cose da essi temute, ossia davanti a tutto ciò che di repellente esiste nell'uomo e nella natura, o a quello di cui essi hanno vergogna, chiudono gli occhi come fanno i bambini o li tengono chiusi agli altri per poi negare le cose stesse; oppure alle situazioni di coloro i quali credono che per onorare il Creatore si debbano dissimulare, ignorare o negare nella creatura simili scandali, cioè che si debba mentire *ad maiorem Dei gloriam* (Franz von Baader). Non vale mettersi l'animo in pace pensando che si fanno queste cose come semplici stravaganze, stupidaggini o scherzi dello spirito. Già nel 1860 Dostoevskij nelle *Memorie dal sottosuolo* si espresse profeticamente affermando che una siffatta arte, che nei surrealisti è allo stato di purezza, non soltanto può ma deve esistere, se si considerano le condizioni nelle quali in genere la nostra società è stata formata. Il surrealismo è, in sostanza, l'ultimo frettoloso passo verso lo sfacelo dell'arte e dell'uomo, sfacelo che Nietzsche aveva già sperimentato quando, nel 1881, scrisse il suo frammento « L'uomo pazzo »: « Non seguitiamo forse a precipitare? All'indietro, di fianco, in avanti, da tutte le parti? Esiste ancora il "sopra" e il "sotto"? Non andiamo forse vagando attraverso l'infinito nulla? Non ci alita forse in faccia il freddo spazio? Non si è fatto forse ancora più freddo? ».

[1] Jaspers cit.

[2] F. Goya, *Disegni*, edito da Hans Rothe, Monaco 1943.

[3] Th. Hetzer, *Francisco Goya und die Krise der Kunst um 1800*, in « Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte », 1950.

[4] Hetzer, nel volume in onore di W. Pinder cit.

[5] E. Kris, *Die Charakterköpfe des Franz Xavier Messerschmidt*, in « Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien », 1932.

[6] Per Füssli, che esigerebbe uno studio più approfondito, vedi la monografia di A. Federmann, Zurigo 1927.

[7] H. von Kleist, in « Berliner Abendblätter », 13 ottobre 1810.

[8] W. Wolfradt, *Caspar David Friedrich und die Landschaft der Romantik*, Berlino 1924.

[9] W.F. Otto, *Der griechische Göttermythos bei Goethe und Hölderlin*, nel volume *Geistige Ueberlieferung*, edito da E. Grassi, Berlino 1939.

[10] H. von Einem, *Caspar David Friedrich*, Berlino 1938.

[11] Wolfradt cit.

[12] Hetzer, nel volume in onore di W. Pinder cit.

[13] Otto cit.

[14] P. Valéry, *Daumier*, Parigi 1943; cfr. anche E. Kris, *Zur Psychologie der Karikatur*, nella rivista « Imago », XX, 1934, pp. 450-466.

[15] Edizione originaria 1847, nuova edizione pubblicata da W. Fraenger, Zurigo 1922.

[16] H. Sedlmayr, *Grösse und Elend des Menschen*, Vienna 1948.

[17] Ch. Baudelaire, *Curiosités esthétiques. Quelques caricaturistes français*. Riportato da W. Fraenger nel volume *Charles Baudelaire, Vom Wesen des Lachens*, Monaco-Lipsia 1922.

[18] Baudelaire cit.

[19] F. Novotny, *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*, Vienna 1938.

[20] *Ivi*; cfr. anche l'introduzione al volume su *Cézanne*, Phaidon, Vienna 1937.

[21] E. Maindron, *Les affiches illustrées*, Parigi 1886.

[22] Cfr. l'osservazione di E. Gombrich nella rivista « Kritische Berichte », 1932-1933, fasc. 2-3, p. 73; per il problema della parola

e dell'immagine cfr. il riassunto di H. Jantzen negli atti del XIV congresso internazionale di storia dell'arte, 1936, I, p. 46.

[23] Roh cit.

[24] L. CURTIUS, *Antike Kunst*, in « Handbuch der Kunstwissenschaft ».

[25] H. SEDLMAYR, *La secolarizzazione dell'inferno*, in *La morte della luce*, trad. it., Rusconi, Milano 1970, pp. 33 ss.

[26] Per Ensor cfr. l'esaurientissimo studio di W. Fraenger, in « Graphische Künste », 1926, pp. 81 ss.; figure in P. FIERENS, *James Ensor*, Parigi 1929.

[27] Cfr. E. JÜNGER, *Die Staubdämonen*, in *Blätter und Steine*, ed. 2, Amburgo 1941. Tratta dell'opera di A. Kubin.

[28] H. SEDLMAYR, *Intorno al sub-realismo e al super-realismo: ossia Breton e Plotino*, in *La morte della luce*, pp. 59 ss. della trad. it., Rusconi, Milano 1970. B. CHAMPIGNEULLE, *L'inquiétude dans l'art d'aujourdhui*, Parigi 1939, pp. 60 ss.

Capitolo sesto

IL SENSO DEL FRAMMENTO

I pericoli delle varie arti – che caratterizzano un'epoca ma non la determinano – sono vari per misura e per forma.

Più compromessa è l'architettura. Dal 1770 essa minaccia infatti di dissolversi in geometria pura e in pura costruzione e di perdere così la sua vera natura. D'altro canto i suoi pericoli sono anche la negromanzia e l'istrionismo.

Quasi altrettanto minacciata è la pittura. Una delle minacce è la fotografia, minaccia che però non è mai così mortale come la costruzione per l'architettura. Un'altra è l'astrazione che, portata alle sue estreme conseguenze, non farebbe che trasformare la pittura in un modello vuoto, privo quindi di qualsiasi contenuto. Ciò è stato tentato ma, a quanto sembra, senza successo. L'imitazione degli stili passati, grave pericolo per l'architettura, non costituisce per la pittura una vera e propria minaccia; fra i pittori le soggiacciono solo i più deboli, fra gli architetti invece anche gli spiriti più forti. Il vero e proprio pericolo per la pittura si manifesta proprio quando essa si trova al suo apice, ossia all'epoca di Cézanne: è il pericolo cioè di perdere, al di là del mondo del puro colore, il mondo dell'uomo abbassando l'uomo stesso.

Soltanto lo scultore conserva durante tutto il secolo diciannovesimo un poco di quella dignità umana che in lui, a differenza degli altri, non può andar per-

duta. Il suo pericolo è di lasciarsi trasportare dalla pittura o di irrigidirsi in un classicismo senza vita. Gli scultori sono, in genere, più seri degli architetti e dei pittori, sono più profondi. La prova è che proprio uno scultore, Rodin, è una fra le figure più venerabili dell'arte del secolo diciannovesimo.

All'epoca in cui avvengono tutte queste crisi la scultura si dimostra l'arte veramente conservatrice. È vero però che, come la pittura, essa ha tendenza a divenire piatta. La scultura del secolo diciannovesimo si ritira spesso, senza dare troppo nell'occhio, in un invisibile appiattimento. Le idee che più tardi, nel medesimo secolo, lo scultore Hildebrand (1847-1921) sosterrà anche teoricamente avevano già cominciato a manifestarsi quando il barocco era al suo termine, quando cioè la scultura a tutto tondo diviene un'« arte nascosta del rilievo ». I passaggi di questo processo sono tuttavia quasi impercettibili e non possono manifestarsi a una osservazione superficiale. Come nella pittura, anche nella scultura si nota, fin dalla fine del secolo diciannovesimo, una certa labilità. Un tema come « L'acrobata » di Rodin non era immaginabile non soltanto nell'epoca barocca ma in tutta l'arte europea a cominciare dall'arte antica cretese in poi. Il tema principale della scultura resta tuttavia, quasi esclusivamente, quello che già era da tempo: l'uomo. La scultura non può mai disumanizzarsi come la nuova pittura, senza rinunciare a se stessa. Lasciando da parte le opere di Archipenko, i tentativi di trasformare quest'arte in un'arte astratta hanno un'importanza molto minore che non nella pittura. Nella scultura, infatti, la forma senza il contenuto corre subito il pericolo di essere ridicola. Anche se si è parlato di sculture in vetro, i nuovi materiali non possono seriamente minacciarla. Nell'epoca dell'acciaio fuso, del vetro, del cemento, i materiali della scultura restano pur sempre quelli antichi: legno, terracotta, pietra e bronzo. In essa vive per lo più un'autentica tradizione. Dignità umana, forza plastica e vicinanza all'eternità dell'arte greca formano un tutto unico.

Quando, nello sfogliare una raccolta di riproduzioni d'arte moderna si giunge agli scultori, per esempio a Rodin e a Maillol, si ha l'impressione di trovarsi in un mondo diverso e più puro. E spesso la scultura porta attraverso la labilità del tempo l'idea architettonica.

Il torso.

Nella scultura esistono tuttavia anche fenomeni critici che illuminano la situazione complessiva dell'arte, ed Herbert von Einem, in una sua breve ma profonda ricerca, ne ha fatto notare uno dei più istruttivi. È un semplice dato di fatto: prima della seconda metà del secolo diciannovesimo il torso come tema a sé stante non esisteva nell'arte della scultura.[1]

Dal secolo sedicesimo in poi esistono, è vero, bozzetti plastici rappresentanti torsi, e considerati dal di fuori essi possono infatti essere ritenuti precursori del torso concepito come opera d'arte. Ma appare singolare che i torsi barocchi siano sempre bozzetti e che non si sia mai pensato a ritenerli opere compiute. Il barocco non valorizza ancora il torso considerandolo come tema; lo stesso si può dire del classicismo e del rinascimento e a maggior ragione delle epoche precedenti, del medioevo e dell'antichità.

Il torso come tema artistico a sé stante sembra comparire per la prima volta nelle opere di Rodin. Di alcune opere non si può dire con sicurezza fino a che punto esse siano state concepite come torsi. Un torso come tema indipendente può essere considerato l'immagine della « Meditazione » nel monumento a Victor

Hugo. Almeno nella sua forma definitiva, essa è mancante delle braccia.

« È la prima volta che forma e soggetto si separano, che le esigenze della forma infirmano i diritti del soggetto. Una delle opere di Rodin che da questo punto di vista fa una grande impressione, è la cosiddetta "Cattedrale": non sono che due mani rivolte verso l'alto, le cui dita s'incurvano in modo da formare una volta. È un frammento che non è un frammento; è una forma per la quale il soggetto non è altro che un pretesto esteriore ».[2]

Da Rodin in poi il torso divenne uno dei temi prediletti. Lo preferiscono quelli, fra i nuovi artisti, per i quali il soggetto ha perduto il suo peculiare significato. Dove invece il carattere del soggetto viene considerato veramente nel suo valore intrinseco (come per esempio in Hildebrand e anche in Barlach) non compare, anche nell'arte più recente, il torso come tema.

Che cosa rende possibile la concezione del torso come forma artistica a sé stante? Secondo il suo significato, il torso è una monumentalizzazione del bozzetto.[3] Ma perché questo possa esordire con la pretesa di essere un'opera compiuta occorre che la decisione sul concetto artistico, ossia su ciò che è degno di essere rappresentato o meno, passi da quelle autorità cui prima essa spettava (Chiesa, corte, cittadinanza) all'artista stesso.

Come premessa è giusta. Ma il torso acquista il suo vero significato di opera indipendente soltanto mediante quell'impulso – esistente, non si può negarlo, anche in altri campi creativi dell'epoca – che tende a varcare i confini di ciò che è solamente umano. Anche il torso rivela, se pure in maniera discreta, in confronto alle violente manifestazioni della pittura, una singolare lontana visione della vita e, a un tempo, una

prima emancipazione dell'immagine plastica dell'uomo dal campo naturale e umano.

Si può così comprendere come esistano oggi sculture composte di frammenti indipendenti l'uno dall'altro e fissati su uno scheletro di filo di ferro, come se si volesse fare la ricostruzione di una figura distrutta.

Se però si concepisce il torso come un elevarsi dell'abbozzo a opera compiuta, dopo di che possono esistere zone nelle quali l'abbozzo è difficilmente distinguibile dall'opera compiuta (allo stesso modo di come avviene nel giardino « all'inglese », in cui natura e opera si confondono tra loro), questo fenomeno trascende allora il campo della scultura. Anche per la pittura è giunta, ora, l'epoca in cui schizzo e quadro compiuto sono, secondo i casi, irriconoscibili esteriormente, e la decisione spetta solo all'intenzione dell'artista. Ma per giungere a questo è necessario avere imparato a credere e a riconoscere che « il Tutto dell'arte non deve necessariamente identificarsi con il Tutto del soggetto ». Così Rainer M. Rilke ha formulato per Rodin una condizione, indispensabile all'artista per ottenere l'assoluta sovranità: che cioè spetta all'artista « fare di molte cose una cosa sola, e della più piccola parte di una cosa un mondo ».

[1] H. von Einem, *Der Torso als Thema der bildenden Kunst*, in « Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft », vol. 29, 1935. Su questo lavoro si basa la mia esposizione con citazioni riportate in parte testualmente.

[2] *Ivi.*

[3] *Ivi.*

Parte seconda

DIAGNOSI E DECORSO

« Gli estremi frutti di un'esistenza creatrice portano l'uomo moderno alla negazione della propria immagine » (N. Berdjaev).

« Non esiste più un centro al quale l'uomo possa guardare » (Goethe).

LA PERDITA DEL CENTRO

Osservazioni di natura superiore.

I vari sintomi che sono stati finora presi in esame e che compaiono nei diversi campi dell'arte possono benissimo essere suddivisi in gruppi senza che occorra ricercarne in precedenza i rapporti reciproci. La loro enumerazione non richiede particolari sistemi.

Ogni gruppo di sintomi illumina analoghe situazioni e tendenze esistenti in campi al di fuori dell'arte e che sono peculiari di un determinato periodo. Anche queste osservazioni vengono riportate qui in modo non ancora sistematico e assai brevemente.

Si possono stabilire le seguenti tendenze:

1) separazione delle sfere pure (purismo, isolamento);
2) scissione dei contrari (polarizzazione);
3) tendenza all'inorganicità;
4) distacco dal suolo;
5) tendenza verso la sfera inferiore;
6) abbassamento dell'uomo;
7) eliminazione della differenza tra « sopra » e « sotto ».

1) Esaminiamo prima di tutto la tendenza alla separazione delle sfere pure: l'architettura pura, il disegno puro, la pittura pura. Questa tendenza serve a definire non solo il rapporto reciproco delle arti ma

anche il rapporto dell'arte con altri campi, come per esempio l'arte pura, la scienza pura e la pura religione, considerata quest'ultima ancora come qualcosa di autonomo. Questo purismo compare anche nei confronti dei monumenti dell'arte antica. I tentativi fatti su di essi per restaurare il puro stile hanno distrutto moltissimo della forma organica delle antiche opere d'arte. Anche la pretesa di usare materiali puri può essere considerata purismo. Per analogia con le arti si separano anche, nell'uomo (si pensi per esempio al « puro vedere » di Cézanne), i sensi dallo spirito. Si giunge anche al frazionamento della scienza in settori fortemente differenziati, i quali non hanno più alcun punto in comune, alla decomposizione del processo lavorativo in operazioni singole, assolutamente ignari del senso complessivo dell'opera. Si tende dappertutto alla specializzazione.

Solo adesso il nazionalismo giunge al suo apice. Con l'inumano uso dell'espulsione, esso cerca di creare artificialmente nazioni del tutto isolate. Sullo stesso piano sta l'idea della « razza pura ».

Riflessioni analoghe si possono fare anche sul rapporto che l'uomo ha con la natura. Il quadro naturale del bosco misto si trasforma ora in monoculture innaturali.

2) Si manifesta dappertutto una tendenza verso gli estremi, ossia una polarizzazione. « È evidente che, a cominciare dall'epoca della rivoluzione francese, l'arte tenda a esasperare i contrasti fino a giungere alla scissione ».[1] Nell'architettura moderna l'arte tende al massimo razionalismo; nella pittura moderna invece essa è incline all'assoluta irrazionalità. Completamente isolato dalla natura, l'edificio si chiude talvolta, insolitamente, davanti all'ambiente circostante, talvolta invece, altrettanto insolitamente, si apre. Nelle nuove

costruzioni dalle pareti di vetro questi estremi si toccano in maniera paradossale. Accanto alla massima freddezza delle costruzioni geometriche compaiono nei quadri tinte di fuoco: si passa dal gelo alle temperature ardenti senza attraversare le zone temperate, la zona polare e i tropici, alla cui scoperta gli uomini sono disposti a sacrificare tutto.

Intelletto e sentimento, intelletto e istinto, fede e sapere, cuore e testa, anima e spirito vengono violentemente scissi gli uni dagli altri e si dichiarano avversari. Il desiderio di tenerli uniti, e anche la moderazione, vengono banditi, perché considerati come un sintomo che denota tiepidezza.

« Forse non ci è mai capitato di trovare tanta prontezza a rinunciare e ad affrontare ogni cosa, a indagare e a osservare tutto fino in fondo, assieme a tanta stanchezza, sfiducia e indifferenza spirituale ».[2]

Il medesimo fenomeno della polarizzazione sospinge l'uomo da una parte verso il passato, dall'altra verso l'avvenire. Il presente si scinderà in due, tra « ieri » e « domani ». I maggiori sacrifici saranno dedicati al culto del passato e dell'avvenire. Mantenere e conservare tutto; abbandonare e cominciare tutto *ex novo* sono le parole d'ordine: entrambe le posizioni, l'una più dell'altra, sono nemiche della vita.

Il massimo individualismo e il massimo collettivismo dissolvono l'autentica personalità e la vera socialità, facendole divenire « massa uniforme » o « anarchia ». Dappertutto le tendenze estreme riportano la vittoria a spese di quelle moderate; seguire queste ultime significa dimostrare la propria arretratezza e la propria indifferenza.

3) Dappertutto si avverte una spiccata predilezione per tutto ciò che è inorganico. Nel settore dell'arte, e anche al di fuori della sfera artistica, questa predilezione si manifesta specialmente nella comparsa

di nuovi materiali sintetici che sostituiscono il materiale organico con quello inorganico. In nessun'altra epoca si sognano i giardini di ferro e di bronzo ai quali allude Baudelaire. Gli alberi di cemento dell'architetto Mallet-Stevens sono, è vero, certamente uno scherzo repellente, ma denotano senza dubbio un sintomo; nessun'altra epoca infatti li avrebbe potuti immaginare.

L'inorganicità viene preferita in tutte le sue manifestazioni secondarie e per lo più alle « temperature » estreme.

Il mondo degli astri e degli atomi, l'interno della terra, il regno dell'aria, la stratosfera e l'universo acquistano ora uno speciale fascino. Senza prima riconoscere la tendenza a tutto ciò che è al massimo grado gelido e duro, o caldo e fluente e comunque inanimato, non è possibile riuscire a penetrare lo spirito dell'epoca.

Alla « crescente pietrificazione della vita » (E. Jünger), o meglio alla sua « metallificazione » corrisponde al polo opposto il suo crescente dissolvimento.

Il secolo che più degli altri domina gli elementi inorganici è impotente di fronte a ciò che è veramente organico, lo annienta e lo distrugge in continuazione.

4) Allo svincolarsi dalla base terrena, che si manifesta in maniera così evidente nel settore dell'architettura e della pittura, corrispondono, in molti altri settori, fenomeni analoghi.

Nel medesimo decennio in cui il Ledoux crea il progetto della sua casa sferica, la sfera del primo aerostato si solleva nel cielo, e quando nella seconda rivoluzione architettonica si rafforza ancora il concetto della negazione della terra come base, l'aeroplano diviene una realtà. Questo è il momento in cui architetture intere vengono staccate dal suolo sul quale erano state costruite e portate nei musei.

Il fenomeno dell'assenza della base terrena che fa

balenare l'idea della casa sferica si nota per esempio anche nel campo linguistico. Un'opera poetica nasce dalla terra. « Siamo minacciati dal pericolo di venire strappati dal grembo materno. La lingua si identifica con la terra. Essa non può affondare le sue radici nell'aria ».[3] Nascono adesso le lingue artificiali prive di radici: il Volapük, l'Esperanto, l'Ido.

Il medesimo fenomeno dell'assenza della base terrena esiste dappertutto a cominciare dal 1770. Esso interessa soprattutto il fenomeno dell'urbanesimo, che è esistito, però, anche in altre epoche e assurge a principio dell'emigrazione.

La negazione della base è accompagnata dal subentrare di un senso di vertigine. « La vertigine degli abissi cosmici si basa sull'abbandono del senso della terra ferma, come anelito verso la libertà » (E. Jünger).

5) Attraverso il tempo, così come attraverso lo spazio, passa una forte corrente diretta verso l'inconscio, il primitivo, il primordiale, verso il buio e la nebbia, verso ciò che sta sotto di noi.

Per l'arte, questo significa credere che il vero campo della poesia comincia là « dove la ragione comincia a muovere i suoi passi incerti »; per la vita, significa credere che l'inconscio produce qualche cosa di più vero, di più profondo, di più primordiale di quanto non produca la chiara coscienza sottoposta alla censura dell'intelletto e diretta verso scopi pratici; e, in senso ancor più radicale, significa che (ciò compare nel programma della rivoluzione surrealista) soltanto il sogno « lascia all'uomo tutti i suoi diritti di libertà ». Da questo deriva il desiderio di perdere la coscienza nel sogno, nell'ebbrezza, nell'estasi diretta verso sfere inferiori e di qualche cosa di analogo che sostituisca tutti e tre gli stati.

L'inclinazione verso l'inorganicità determina la massima fioritura delle scienze di cose inanimate, come

per esempio la fisica, la chimica, l'astronomia, scienze tutte con le quali la biologia e le scienze morali non possono andare di pari passo; talvolta esse attingono inavvertitamente alcune immagini dal campo dell'inorganicità. L'impulso verso ciò che è incosciente e primordiale promuove la massima fioritura della psicologia dell'inconscio, degli studi sui primitivi, sulla preistoria dell'uomo, della vita e della terra, producendo grandi scoperte. Tanto nell'arte quanto nella scienza, l'uomo si sente spinto a penetrare il mondo che sta al di sotto di tutto ciò che è vivo, cioè al di sotto dell'uomo, e a scoprire nell'uomo ciò che sta dietro la sua vita cosciente. La predilezione per le profondità della terra e del mare appare come un simbolo parziale di questo impulso che è molto più diffuso di quanto non si pensi.

« L'intelligenza; che piccola cosa è questa alla superficie di noi stessi! » (Barrès). Tale è l'espressione classica del nuovo senso della vita, rivolto agli abissi sotterranei.

6) Nell'arte l'abbassamento dell'uomo raggiunge punte estreme. Ciò appare più o meno evidente anche in molte forme che compaiono in altri campi. Le sue manifestazioni più mostruose si sono avute nel secolo ventesimo e forse non sono ancora finite. Ma questo atteggiamento agisce ormai in una forma meno violenta.

In campo teorico esso ci appare come una riduzione dell'uomo al suo lato animale, quando cioè esso viene definito bestia e animale rapace, come in Nietzsche e in Spengler; oppure animale malato, come in certe tendenze della moderna antropologia. In alcune correnti di psicopatologia esso ci appare invece come spostato dal suo centro di gravità in direzione della zona inferiore. « La psicologia moderna dell'inconscio che vede nell'uomo una buia cantina e mette a nudo la

bassezza del più sublime dolore, degrada l'uomo e lo immerge nel fango ».[4] Ma anche « l'opinione generale » cerca di preferenza nella sfera sessuale, economica o politica la molla di ogni azione umana.

Non è un puro caso che all'inizio del secolo ventesimo l'interesse della ricerca fosse orientato verso quelle zone nelle quali l'essenza dell'uomo sembrava essere messa in dubbio e che perciò si fosse trasferita dove era estrema o problematica, nel preumano e nel preterumano, cioè verso la psicologia dei primitivi, dei malati di mente e dei delinquenti, nel mondo dell'ebbrezza e del sogno, della massa, delle scimmie.

Questo abbassamento dell'uomo è evidentemente compensato da una valutazione teorica particolarmente alta dell'umanità, ossia da istituzioni filantropiche molto diffuse, le quali però, se limitate soltanto alla parte fisica dell'uomo significano indirettamente un nuovo abbassamento di esso.

7) Tanto nell'architettura quanto nella pittura si nota, nella sorprendente comparsa di forme capovolgibili, la tendenza a eliminare la diversità tra « sopra » e « sotto ». In senso figurato questa scomparsa è proprio al centro del programma dei surrealisti. Si capisce immediatamente che questo fenomeno non interessa soltanto il campo dell'arte. In origine è simile a quello di altri settori. La moderna psicologia dell'inconscio si aggira per esempio intorno a un concetto dell'uomo normale, nel quale una oscillazione verso l'alto non può essere distinta da una verso il basso. L'uso moderno della parola « irrazionale » – una fra le parole simboliche che sono di moda in quest'epoca – ha per l'appunto lo scopo di appianare la differenza tra il superrazionale e il subrazionale.

Questa eliminazione delle differenziazioni fondamentali, che è un fenomeno contrario alla tendenza

verso la polarizzazione, propende per sua natura a generare il caos.

Abbandono del centro.

L'esame complessivo di questi gruppi di sintomi conduce alla diagnosi: *l'uomo ha perduto il suo centro.*

Anche l'arte si allontana quindi dal centro. Questo vale tanto per i temi artistici quanto per il rapporto reciproco fra le varie specie di arte, rapporto nel quale la scultura sconta la sua posizione di mediatrice; e anche per le idee e per i temi che l'arte predilige. Vale per la situazione delle arti in genere e per la concezione che si ha oggi dell'essenza dell'arte; vale, in particolare, per la singola opera d'arte. L'arte diviene eccentrica in tutta l'estensione del termine.

L'uomo vuole uscire dall'arte che per sua natura costituisce il « centro » tra lo spirito e i sensi. L'arte si sforza di uscire dalla stessa arte nella quale essa trova il medesimo scarso appagamento che l'uomo trova nell'uomo. Nel tendere verso una « super-arte » essa precipita spesso in un genere « subartistico ».

L'arte si allontana dall'uomo, dall'umanità e dalla giusta misura.

Tutti questi sintomi sono l'espressione simbolica di analoghe tendenze che esistono, in genere, nell'uomo. E non è solo nell'arte che l'uomo vuole allontanarsi dal « centro » e dall'uomo stesso. I fenomeni dell'arte moderna illuminano e spiegano molto più di ogni altra manifestazione umana tali tendenze.

Distacco dall'umanismo.

« Nella coscienza dei secoli diciannovesimo e ventesimo scompare l'immagine ideale dell'uomo » (N. Berdjaev).

La diagnosi ottenuta con l'esame generale dei sintomi si avvicina qui a quella raggiunta per pura via intuitiva prima dello scoppio della prima guerra mondiale dai filosofi russi W. Iwanow e specialmente N. Berdjaev, i quali riconobbero nelle forme moderne della vita e dell'arte l'espressione di un profondo antiumanismo. « L'arte che registra, presagendoli, i procedimenti interiori della vita non trova più, entro i confini dell'umanismo, alcun campo che possa dare frutti. Spingendo lo sguardo fin dove esso può arrivare, si nota che i nomadi del bello sono usciti inosservati dal regno dell'umanismo e stanno ora vagando chi sa dove... In questo consistette la rottura di Skriabin con tutto il passato musicale: fu la rottura di un genio contemporaneo con l'umanismo della musica.[5] La sua armonia conduce fuori dai limiti di quella sfera umanamente sicura, approfondita e bene ordinata che è simile al "Clavicembalo ben temperato" di Johann Sebastian Bach. Questa apostasia dal canone, il quale si basa sull'unità dell'azione normativa dello spirito umano, e non solo dal canone estetico ma anche da quello etico, è un transumanismo musicale che a ogni umanista ortodosso deve apparire non già come "un caos familiare e generatore di stelle" ma come l'"orribile grido della follia che scuote l'anima", come il peana della frenesia e dell'annientamento... ». « Così Picasso, nella sua pittura, trascende l'"Umano troppo Umano" considerato in se stesso mediante l'annientamento del precedente centro soggettivo. Il suo genio creatore vola, come il corvo dall'arca, fuori dalla sua casa umana e vaga qua e là, beccando i resti dei cada-

veri del mondo sommerso, i brandelli di quello che fu il velo d'Iside, il morto involucro dell'apparizione scompaginata... ». « E l'umanismo muore ».[6]

Queste constatazioni debbono essere rettificate in due punti. Il processo di disumanizzazione non ha avuto inizio soltanto al principio del secolo ventesimo bensì alla fine del diciottesimo e, consapevolmente o inconsapevolmente, esso si rivolge non solo contro l'immagine dell'uomo in senso strettamente umano, ma contro l'uomo in generale.

Esiste peraltro, fino dal secolo diciottesimo, un « transumanismo », e la sua trasformazione in « antiumanismo » è molto evidente proprio nelle manifestazioni dell'arte e soprattutto nel rapporto esistente tra quel periodo e l'arte dell'epoca precedente. Inoltre, si possono distinguere tre fasi:

Nella prima fase (da circa il 1760 al 1800), specialmente nell'architettura, si guarda per la prima volta indietro verso le epoche primordiali che fino allora erano rimaste escluse dall'orizzonte della storia. Si cominciano a considerare le origini. Si determina così un rapporto completamente nuovo rispetto all'antichità. Si scoprono in essa gli elementi preumani, barbarici, con la loro rude e oscura grandezza e il loro carattere grave e severo. Per la prima volta si ritorna allo stile greco, al dorico che tutta l'arte occidentale aveva fino allora trascurato e che a Paestum aveva colpito anche Goethe; poi allo stile etrusco e a tutto ciò che va sotto questo nome, all'egizio e all'arte nordica antica. Tombe di giganti, edifici costruiti con pietre ciclopiche e rozzi tronchi eccitano la fantasia di queste generazioni e, per la prima volta dall'epoca romanica, compare un'architettura sotterranea di stile monumentale. E anche l'arte dei primitivi, nella sua essenza barbarica, si avanza isolata all'orizzonte. « Prima di essere bella, l'arte sèguita per lungo tempo a essere figurativa e

nonostante ciò è un'arte tanto vera e grande, spesso persino più vera e più grande dell'arte bella. Nell'uomo è insita una natura figurativa che si dimostra operante appena la sua esistenza è assicurata. Ma nel momento in cui svaniscono le preoccupazioni e i timori, il semidio, sempre operante anche quando riposa, cerca intorno a sé la materia per alitarvi il proprio spirito. E così il selvaggio modella con tratti fantastici, con figure orripilanti e dai vivaci colori i suoi frutti di cocco, le sue penne e il proprio corpo. E, se si ammette che questa produzione consiste nelle forme più arbitrarie, si potrà essere sicuri che essa riuscirà a ottenere l'armonia senza bisogno di un rapporto fra le forme stesse; una sola sensazione, infatti, e la fece divenire un Tutto caratteristico ».[7]

Alla metà del secolo si tenta invece di trovare nelle epoche umaniste un argine a questo sconvolgimento. Si cerca nell'elemento umano della grecità, del gotico, del rinascimento. All'inizio del secolo diciannovesimo, classicismo significa dunque qualche cosa di completamente diverso da quello che significava nei secoli diciassettesimo e diciottesimo. Là esso è un movimento avanzante, qui invece esso agisce da freno. Volendo usare un vocabolo moderno, esso è « escapismo »: è passare sotto il sicuro appoggio dell'elemento umano, è il tentativo di impadronirsi dal di fuori della sostanza perduta ritornando alle forme.

Nella terza fase, che cronologicamente coincide con la seconda rivoluzione, diviene evidente la tendenza a risalire a epoche « barbariche ». Il mondo moderno scopre ora l'arte dei negri e, in genere, quella dei primitivi. Fra le arti delle civiltà superiori preferisce quella che mostra un carattere arcaico e barbarico, come l'antica arte messicana e l'arte preistorica fino al paleolitico. Nell'ambito dell'arte occidentale, il mondo di oggi ricerca gli elementi barbarici e demoniaci del

romanico e anche certe forme del tardo gotico. Per le medesime ragioni si tende all'arte dei primitivi, dei pazzi, degli ignoranti, cioè verso sfere nelle quali l'essenza dell'uomo, divenuta estranea e problematica, si trasferisce nel preumano e nel preterumano.

Distacco dall'uomo.

Ma queste tendenze transumaniste e antiumaniste non sono se non i primi incerti passi su una via che si scosta non soltanto dal « troppo Umano » dell'umanismo ma anche dall'uomo stesso. N. Berdjaev, che nel suo libro *Il senso della storia*[8] dedica un intero capitolo al « Dissolvimento dell'immagine umana », ha indagato questo punto più profondamente di quanto non abbia fatto l'Iwanow:

« Tratti caratteristici di tutte queste correnti sono il profondo sconvolgimento e lo smembramento delle forme umane, il tramonto dell'immagine complessiva dell'uomo, la separazione dalla natura.

« Nel futurismo l'uomo tramonta come massimo tema artistico. Nell'arte futurista l'uomo non esiste più: esso è a brandelli. Tutte le realtà del mondo si spostano dal luogo ch'esse occupano. Nell'uomo cominciano a penetrare oggetti, lampade, divani, strade e, al tempo stesso, scompare l'unità del suo essere, della sua immagine, della sua irripetibile personalità. L'uomo precipita nel mondo degli oggetti che lo circondano...

« In Picasso possiamo notare il processo della spartizione, dello sbriciolamento, della stratificazione cubistica delle forme umane integre, la loro suddivisione in elementi, allo scopo di giungere in profondità e di cercare le elementari forme primitive che costituiscono l'individuo. L'arte di Picasso respinge i modelli della natura e dell'antichità. Non cerca già più l'uomo perfetto nel suo complesso; ha perduto la capacità della percezione unitaria, strappa un involucro dopo l'altro per rivelare la struttura interna dell'essenza naturale, penetrando sempre più in profondità e mettendo a nudo le immagini di autentici mostri, che Picasso crea con tanta forza e con tanta espressione. Si può dire che tutte le correnti futuriste, assai meno importanti della pittura di Picasso, procedano sempre più sulla via del dissolvimento. Quando si inseriscono nei quadri pezzi di carta o annunci di giornale o quando voi riconoscete in essi i frammenti di un deposito di immondezza, è ormai evidente che il dissolvimento ha assunto proporzioni smisurate, che ha luogo cioè un processo di disumanizzazione. La forma umana, come del resto ogni altra forma naturale, tramonta definitivamente e scompare. [Seguono poi frasi essenziali sull'opera di Andrej Bjely, sulla « mescolanza dell'umano e dell'inumano ».] Con gli ultimi frutti della sua attività l'uomo moderno giunge alla negazione della propria immagine ».[9]

La medesima tendenza fu constatata da Ortega y Gasset, che intitola « La disumanizzazione dell'arte » un capitolo del suo libro *Il tema del nostro tempo*:

« Se si cerca la formula più generica e più caratteristica della nuova produzione, ci si imbatte in questa: "Distacco dell'arte dall'elemento umano" ». Il pittore non si volge in misura più o meno chiara verso la realtà, ma si volge contro di essa. Egli si è decisamente proposto di distruggerne l'aspetto umano, di disumanizzarla: « ... ci rinchiude in mondi astrusi, crea ultraoggetti » (o meglio infraoggetti). Ortega riconosce il dato di fatto del « quadro degradante, il quale, invece di nobilitare la povera realtà, la oltraggia e la avvilisce ».

Tuttavia egli valuta questi fatti positivamente: « Non è quindi necessario, come pensano gli accade-

mici, che l'opera d'arte contenga un nucleo umano ». Lo scambio dell'arte del soprannaturale con quella del subnaturale sul quale si basa la sua valutazione, è evidente in questa frase: « In tutte le grandi epoche dell'arte si è trascurato di trasportare il centro di gravità nella sfera umana ». Questo sarebbe giusto se la frase affermasse che ogni arte dell'antichità è un innalzamento al di sopra del livello di una ideologia naturale, cioè non metafisica. Ma non è questo il caso dell'arte moderna, poiché Ortega stesso riconosce che essa si abbassa sotto il livello della ideologia naturale, ciò che è un « infranaturalismo » e non un « supernaturalismo ».

Anche nella « nuova architettura » è stata riconosciuta la medesima tendenza. Già H. Tessenow aveva notato che « l'architettura riguarda l'uomo nel suo complesso, l'edilizia invece una delle funzioni parziali di esso »; e ciò che il Tessenow aveva visto poteva valere anche per l'arte in genere: anche nella sua opera più modesta la vecchia ed eterna arte considera l'uomo nel suo complesso, l'arte moderna considera invece le funzioni parziali di esso. E un propugnatore della nuova edilizia, S. Giedion, constata quanto segue: « Questo materiale (nuovo, amorfo, artificiale) non viene più foggiato su un modello umano, ma si seguono le leggi del materiale stesso. Nasce una nuova bellezza, fredda, ma assoluta, non scevra peraltro da una segreta affinità con i processi interiori esistenti nell'uomo del secolo ventesimo. A poco a poco si apre per noi lo sconfinato regno dell'extraumano ».

L'immagine umana scompare.

« Il volto umano è la più alta espressione dell'ordine visibile » (Ernest Hello).

In se stessa, la nostra diagnosi non è dunque nuova. Essa viene confermata dall'inconfutabile dato di fatto per cui l'arte moderna riesce molto facilmente a raffigurare l'immagine del demoniaco e dell'uomo demonizzato; molto difficilmente quella dell'uomo grande e umano; riprodurre quella del santo e dell'Uomo-Dio le è quasi impossibile.

« Davanti all'uomo l'artista moderno si confonde ».[10] L'incapacità della pittura moderna di rendere un'immagine profonda e vera dell'uomo deriva da un oscurarsi del concetto dell'uomo stesso. I tentativi che si fanno per superare coscientemente questa incapacità naufragano: « L'influsso spirituale invece di scaturire dal modello sembra aggiunto dal pittore ». L'elemento spirituale cosciente viene dunque sentito soltanto come applicato; è, come gli « ordini » umani dell'architettura, una semplice facciata davanti a un nucleo materiale inerte. « Io rimprovero ai maestri della recente pittura moderna di non riuscire a comprendere la dignità del volto umano o di sostenere di non comprenderla... "Il primo successo dell'amore consiste nel saper ispirare un grande senso di rispetto", dice Pascal. Nella pittura moderna non si nota alcuna traccia di rispetto per l'uomo ».[11] Ma neppure per gli animali e per i fiori. Anche questi si demonizzano e divengono magici.

Tale situazione si è venuta formando a poco a poco: lentamente si è consumato l'antico patrimonio della tradizione umanista. Già nella prima metà del secolo si può notare – proprio anche nelle grandi creazioni ritrattistiche – una demonizzazione dell'immagine umana e, in questo caso, può essere che la trasparenza del fondo scuro davanti al quale è collocata la figura (una volta essa veniva collocata invece davanti a un luminoso sfondo dorato) conferisca al ritratto di quest'epoca quella speciale interiorità che non avevano i ritratti del secolo diciottesimo. A cominciare dal

1880 si diffonde sempre più intorno all'uomo e dentro di esso il senso del Nulla e, all'inizio del secolo ventesimo, si fanno strada orientamenti che non possono né vogliono più raffigurare un'immagine umana che non sia deformata.

Ma con lo stesso metro con cui diminuisce la capacità di creare un volto umano che possieda caratteri veramente umani aumenta l'attitudine a formare l'« extraumano » e l'« extranaturale ». Si raggiungono così le sfere impensate dell'orrendo.

Contro l'uomo e il suo mondo.

Le tendenze antiumane rispecchiano lo spirito dell'epoca e si manifestano chiaramente in varie dichiarazioni di artisti, a cominciare dalla crisi del 1770. Queste affermazioni non sono da prendere alla lettera ma devono essere considerate anch'esse come sintomi.

Il senso di insoddisfazione verso l'uomo si manifesta in due forme tipiche: da una parte si nota il desiderio luciferino di uscire dalla sfera puramente umana, di distruggere l'« Umano, troppo Umano » considerato sia in se stesso sia nell'arte, il desiderio cioè di un superumanismo, di un impulso tendente al superuomo e alla superarte. Dall'altra parte invece esiste una disperazione o un cinico abbassamento dell'uomo, un odio cioè contro il soprannaturale, contro l'uomo stesso, contro la natura e contro l'arte: sensazioni considerate come « legami antropomorfi » dai quali si tenta di liberarsi, non però evadendo al di sopra dell'uomo bensì distruggendolo (vedi il nichilismo romantico). « Il surrealismo fugge dalla vita terrena non verso un "al di là", ma verso un "al di qua". Esso respinge l'elemento soprannaturale e odia fondamentalmente tutto ciò che ha carattere religioso. Si è

rifugiato in un mondo subnaturale ».[12] Esso è « infraumanismo ».

Riporto soltanto alcuni esempi tratti da una enorme quantità di espressioni nostalgiche, disperate e traboccanti di odio: « Cominciai già molto presto a sentire l'uomo come brutto » (Franz Marc). « L'uomo è una prova mal riuscita della natura » (Barlach). « L'uomo è una bestia » (G. Grosz).[13] Sono tutte variazioni del tema nietzschiano dell'« Umano, troppo Umano ».

Ma anche la natura viene ora coinvolta nell'abbassamento dell'uomo.

« Cominciai già molto presto a sentire l'uomo come brutto: l'animale mi sembrò più bello e più puro. Ma anche in esso io scoprii cose tanto ripugnanti e orribili da far sì che le mie concezioni divenissero istintive e, per un impulso interiore, sempre più schematiche e astratte. Alberi, fiori, terra, tutto mi si mostrava, col passare degli anni, negli aspetti più sordidi e repellenti fino a che non ebbi improvvisamente la coscienza della bruttezza della natura » (Franz Marc). Forse per la prima volta nella storia dell'arte un pittore parla in tal modo della « bruttezza della natura ». Guillaume Apollinaire formula più brutalmente il medesimo pensiero dell'artista: « Troppi pittori adorano ancora le piante, le stelle, l'acqua e l'uomo. È giunto ora il momento di dimostrare che i padroni siamo noi ». Della stessa epoca è la frase sull'« eliminazione dall'arte dell'uomo e della natura ».[14] Ma già il Füssli aveva esclamato: « Al diavolo la natura! Essa serve soltanto a portarmi fuori di carreggiata! ».

Oltre all'uomo e alla natura si dichiara guerra anche alla luce, all'intelletto e alla composizione.

Gli artisti sono magicamente attratti dall'ultraumano e dall'ultranaturale, dall'irreale e dall'inconscio, dal caos e dal Nulla. « Occuparsi di cose irreali è l'attività più alta » (Corinth). « Il nostro cuore pulsante ci

spinge verso il basso, sempre più in basso, verso il fondo originario » (Klee). Sorge un nuovo concetto di natura e, al tempo stesso, di arte. « Esiste soltanto una cosa che non è del tutto natura, ma è piuttosto il suo superamento e la sua esplicazione: questa è l'arte. Nella sua essenza l'arte fu sempre, ed è in ogni tempo, ciò che si allontana con più audacia dalla natura e dalla naturalezza ». « Non si è più legati all'immagine naturale, ma la si distrugge per mostrare le potenti leggi che governano nascoste dietro una bella apparenza. In questo modo l'arte diviene un ponte gettato verso il regno degli spiriti: diviene la negromanzia dell'umanità » (Marc).

Ma questa concezione viene, a sua volta, superata da concezioni ancora più spinte: natura pura significa proprio tutto ciò che manca di ordine, ciò che è elementare; significa il sogno, il caos (Klinger); è il vero campo dell'arte, perché « tutta la creazione artistica è illogica ».

Infine, dopo l'insoddisfazione per l'uomo e per la natura si fa strada l'insoddisfazione per l'arte la quale si annulla da se stessa, negli artisti che non vogliono più essere tali.

« Il surrealismo corrisponde a uno stato interno di rivolta, di dubbio, di negazione: gli artisti negano l'arte, i pittori la pittura ».[15] E, contemporaneamente, gli architetti negano l'architettura. Si possono risparmiare le citazioni; è sufficiente leggere i proclami delle rivoluzioni futuriste, dadaiste e surrealiste.

Il *Viva la muerte* dei rivoluzionari spagnoli potrebbe anche essere il grido di battaglia dell'arte moderna in questa disperata fase suicida.

Tutte queste espressioni d'insoddisfazione degli artisti rivolte all'uomo e all'arte – siano esse confessioni coscienti o incoscienti, espresse concretamente in opere o affermate a voce o per scritto – non sono

altro che un sintomo travolgente di quell'insoddisfazione dell'uomo per l'uomo, della quale Nietzsche si era servito per imprimere al secolo il suo motto: « L'uomo è quella cosa che deve essere superata ».

Discesa verso l'inorganicità.

I fenomeni dell'arte mostrano non meno chiaramente dove si possa giungere quando si segue la tendenza che mira a distaccarsi dall'uomo. Basta un solo sguardo nel campo dell'architettura moderna per persuadersi ch'essa diviene sempre più fredda. Vi si nota infatti un incantesimo addirittura magico, ispirato dai materiali più gelidi e rozzi, una « metallizzazione » di tutta la sfera costruita della vita umana. Anche in molti orientamenti della pittura moderna, e soprattutto nel cubismo e nel costruttivismo, la morte, il gelo, l'elemento inorganico, amorfo e meccanico, il meccanicistico sono portati alle conseguenze estreme. E ancora una volta ciò che si osserva nell'arte deve essere preso soltanto come una concezione « euristica » che rivela tendenze analoghe in tutti i settori della vita moderna.

Nell'esistenza umana, nell'attività spirituale dell'uomo e nel suo lavoro si nota indubbiamente uno spostamento del centro di gravità verso lo sconfinato regno dell'inorganicità.

Inoltre, il concetto di inorganico deve essere preso in un senso molto più ampio e non, come comunemente avviene, nel senso ristretto, inerente soltanto al regno della natura inanimata. In questa sfera esiste però uno dei punti di partenza essenziali del suddetto movimento, punto che alla fine acquista una potenza cosmogonica. È come se nell'uomo si fossero sviluppati organi e intelligenza tali da metterlo in un rapporto quasi magico con la natura inanimata sì da fondare su di essa la propria supremazia. Con forza ma-

gnetica lo spirito umano orientato verso la natura inorganica viene spinto a preferire elementi amorfi (metallo, aria, fuoco, elettricità), tendenza, questa, divenuta peraltro evidente nelle creazioni dell'arte moderna.[16] Su questo rapporto magico si basano, in ultima analisi, i grandiosi trionfi di tutte le scienze della natura inanimata, i capolavori dello spirito moderno: fisica atomica e fisica cosmica. Da esse nasce la scienza applicata della tecnica moderna e – in rapporto con lo spirito del capitalismo moderno e con una valutazione del lavoro come fine a se stesso – l'industria moderna; nascono il tipo del « lavoratore » nel senso più ampio della parola, cioè come lo descrive E. Jünger; nasce il regime di vita « totalitario », la subordinazione dell'uomo a questa nuova sfera inorganica sorta come per incanto dall'inorganicità, sia nei riguardi della sua natura intrinseca sia anche di tutte le sue manifestazioni. E questa nuova sfera contribuisce infine a rendere l'uomo sempre più inorganico e amorfo, servo della sua creatura, la macchina, la quale però deve essere anch'essa intesa solo come creazione di uno spirito rivolto con tutte le sue fibre verso l'inorganicità.

Chi voglia rendersi immediatamente conto di questo mondo, nato mediante uno spirito inorganico dalla natura inorganica, di quel mondo dove il gelido si fonde con l'ardente, ove le qualità dominanti sono l'estrema durezza, la mobilità e l'esattezza, non deve fare altro che leggere i saggi di E. Jünger sul lavoratore, sulla mobilitazione totale, sul dolore dal punto di vista dell'insensibilità ad esso.

Del resto, sarebbe sufficiente pensare alla quantità di metalli e di elementi che l'uomo ha tolto alla terra negli ultimi duecento anni e a tutte le forze ch'egli ha strappato agli elementi stessi per comprendere la totale trasformazione avvenuta nel mondo.

Questa visione dell'inorganicità è tuttavia troppo

angusta perché ci sia dato abbracciare il fenomeno in tutta la sua ampiezza: anzitutto l'inorganicità intesa in questo senso spirituale più ampio non comprende tutto quanto il regno della natura inanimata. È indubbio infatti che sia diminuita la relazione con i prodotti naturali, soprattutto con la pietra e la pietra preziosa, la cui natura gli scultori, architetti e orafi moderni in sostanza non riescono più a comprendere. Essi sentono tutti questi nuovi materiali come amorfi e al tempo stesso metallici. D'altra parte però l'inorganicità abbraccia anche il regno sterminato della morte. Anzi, la morte in senso assoluto si trova forse qui per la prima volta, mentre in tutti gli stadi storici più antichi nella morte esiste ancora la vita. Questo vale anche per quel passato che noi sentiamo come morto e lo consideriamo perciò trapassato: « Il campo della storia era come quel vasto campo pieno di ossa che – guarda! – si erano davvero molto inaridite » (J. Georg Hamann). Con ragione E. Jünger ha visto questo lato spento e per così dire « museografico » della vita moderna come correlativo del mondo delle macchine. Nel concetto ampliato dell'inorganicità ambedue si accordano.

Ma ciò che nell'intimo dell'uomo corrisponde a questa tendenza verso l'inorganicità del mondo è l'esatto intelletto. Lo strumento di esso è la logica matematica, la sua legge è la formula, i suoi organi visivi sono la microscopia e la macroscopia (anche qui si noti la perdita del centro), il suo atteggiamento è una osservazione indifferente e, in un senso più ampio, l'insensibilità. Nello stesso modo col quale questi mezzi schiudono all'uomo il mondo, così anche l'uomo può affermarsi solo per mezzo di essi nel mondo da lui stesso trasformato. D'altra parte è proprio l'« esatto intelletto storico » a conservare il passato (al quale peraltro non lo unisce alcuna tradizione viva, né alcuna

« risurrezione dei padri ») come se fosse qualche cosa di oggettivo e, a considerarlo dal di fuori, quasi come estraneo.

Tale aspetto oggettivo e soggettivo della trasformazione, ossia il cosmologico e l'antropologico, sono però la medesima cosa vista da due lati. Ciò che viene considerato come inorganico e ciò che deve essere espresso con il termine « intelligenza »; ciò che qui è concepito da un lato come morte e dall'altra come insensibilità, devono essere anzi probabilmente definiti e intesi unicamente in un rapporto reciproco.

In questo fenomeno complessivo, che riguarda la magica simpatia verso l'inorganicità, sono stati spesso messi in evidenza alcuni fenomeni parziali i quali vengono considerati l'essenza, o anche perfino la causa, dell'attuale situazione. Essi non sono che una parte del complesso di tutti questi fenomeni: materialismo, meccanicismo, macchinismo, totalitarismo, burocratizzazione, razionalismo, intellettualismo, storicismo, sono tutte definizioni più o meno confuse per indicare i vari settori parziali di questa situazione dell'uomo sia interiormente sia esteriormente mutata. Quando si parla del materialismo come della forza spirituale che agì nel secolo diciannovesimo è difficile accorgersi che ad esso è collegato il quadro storico-museografico creato dal museo. Se si parla dell'immagine meccanicistica del mondo, è altrettanto difficile avvertire che esiste una immagine del mondo dinamica o energetica anch'essa rivolta verso l'inorganicità e che anche l'immagine fisica del mondo confina direttamente e in maniera singolare con quella metafisica, senza che peraltro venga toccato il mondo dell'organicità e della spiritualità.

Il riconoscere dunque che il centro di gravità dello spirito umano è stato trasportato nella sfera dell'inorganicità mostra indubbiamente che si tratta di un

turbamento avvenuto all'interno dell'uomo stesso. Se peraltro può sembrare astrattamente possibile considerare la tendenza al distacco dall'uomo come un indizio positivo, cioè come un transumanismo, un impulso verso una umanità più alta, quasi verso un uomo universale, libero soltanto dal « troppo Umano » (o da ciò che è troppo strettamente « umanistico »), questo tentativo diviene invece impossibile dopo un attento esame dei fatti, perché l'uomo appartiene per sua natura alla sfera organica e a quella del mondo spirituale. Egli non partecipa quasi all'inorganicità che è essenzialmente extraumana. Uno spostamento del suo centro di gravità in questa zona significa perciò disumanizzazione in un senso assolutamente negativo.

Si otterrà tanto più facilmente l'accordo se si terrà conto che le ideologie più varie attualmente in voga, siano esse scientifiche o filosofiche (tanto quella del materialismo dialettico quanto quella antroposofica, tanto quella di Nicola Hartmann quanto quella di un Heisenberg o quanto la concezione cristiana), accettano una serie di gradi del mondo visibile – tre o più di tre – che dal regno della natura inorganica attraverso il regno della vita portano verso quello dello spirito. (La concezione cristiana conosce inoltre una sfera « creaturale » al di sotto e al di sopra della natura.) Ciò vale anche nel caso in cui alcune singole ideologie volessero ridurre a una sfera inferiore i gradi superiori. L'uomo ha, per sua natura, la propria sede nella sfera della natura organica e in quella del mondo spirituale. Della sfera inorganica egli non fa parte perché essa è extraumana. Uno spostamento del suo centro di gravità verso questa sfera significa quindi disumanizzare in senso del tutto negativo.

Lo spostamento del centro di gravità dello spirito umano verso il mondo inorganico, l'abbandonarsi dello spirito stesso all'inorganicità è perciò senza alcun

dubbio un turbamento cosmico: un turbamento nel microcosmo dell'uomo che ora sviluppa unilateralmente quelle capacità spirituali affini al mondo inorganico, trascurando quegli organi spirituali e quelle capacità inerenti alla vita organica e spirituale, consistenti nelle varie conoscenze: la intuitiva, la complessiva, la fisionomica e la simbolica. Lo spostamento del centro di gravità determina inoltre al polo opposto un turbamento nelle relazioni macrocosmiche causato dal consenso e dalla diffusione unilaterale dell'inorganicità che agisce in tutti i campi della vita e quasi sempre a spese di ciò che è organico. E questo può portare alla devastazione della vita – come, per esempio, nel caso della completa devastazione della terra che nutre l'uomo – proprio a spese di ciò che è veramente spirituale e che viene parimenti devastato; e può infine determinare un altro turbamento, che consiste nel fissare l'uomo nella sfera inorganica mediante la negazione delle specie superiori dell'essere.

L'essenza della constatazione (e con questo si raggiunge l'apice della nostra ricerca) consiste quindi nell'aver riconosciuto che la presente situazione dell'uomo, divenuta nei simboli dell'arte di una trasparente chiarezza, determina un turbamento il quale, considerato nel suo significato essenziale, è cosmico e antropico e tocca soltanto perifericamente il campo sociale, economico e culturale.

Non che il turbamento consista nella stessa tendenza a indagare il mondo inorganico e nelle conseguenze che da tale indagine derivano. Esso dipende anzitutto dal fatto che questa tendenza non è controbilanciata da un corrispondente sviluppo armonico di quelle forze umane e spirituali, insite nel più alto grado dell'essere. Riflettiamo un istante su fatti storici: in un Leonardo, per esempio, questo equilibrio esiste ancora; in lui l'interesse per il mondo degli elementi,

per le invenzioni tecniche, per le macchine, è controbilanciato da un interesse altrettanto vitale per il mondo della natura organica, dell'arte e dello spirito.

Se dunque la diagnosi alla quale conduce necessariamente un esame dei simboli rivelati dall'arte moderna porta a stabilire che il mondo ha perduto il suo centro, in se stessa essa significa ipertrofia nell'uomo delle forme spirituali inferiori a spese di quelle superiori.

Ma, giunta a questo stadio, l'arte non ha possibilità di vita: essa cede il posto alla costruzione, che peraltro è in tutto e per tutto creatrice e in nessun caso soltanto calcolatrice. Ma è creatrice non riguardo a ciò che è spiritualmente organico; e questa è di nuovo una prova che a tali condizioni l'uomo non può vivere. L'uomo cerca invano di adattarsi alla situazione ch'egli stesso si è creata con il suo basso spirito; egli cerca di adattarvisi persino con una « operazione » mediante la quale la zona sensibile viene tagliata fuori dalla vita [17] con la rinuncia alla libertà individuale che appartiene alla sua natura. Come testimoniano chiaramente le creazioni della sua arte, egli ammette di « essere ormai universalmente considerato una cosa fra le cose ». « L'uomo non potrà vivere in questo mondo; ci potrà vivere soltanto se saprà essere sempre meno uomo ».[18]

Questa diagnosi è dunque pericolosa; è una malattia che può condurre alla morte.

Discesa verso il caos.

Esiste però, rivelata dalle tendenze della pittura moderna, soprattutto dalla produzione surrealista, una zona ancor più bassa di quella inorganica. In questa zona, sia essa quella degli elementi, delle macchine, oppure dell'ordine sociale totalitario, vi è un ordine,

sia pure non vivo, una legge e un senso. Da essa però si stacca verso il basso – non meno freddo e al tempo stesso fiammeggiante come quella – un mondo di dissolvimento, di sfacelo degli ordini; un mondo del caso, della contraddizione, della irragionevolezza, dell'innaturalezza. La sua struttura e il suo principio generatore si rivelano con maggiore evidenza nelle rappresentazioni dell'inferno di Hieronymus Bosch, le quali sono state raggiunte soltanto da poche pitture surrealiste – forse dalle creazioni ingannatrici di un Max Ernst o di un Dalí – e raramente superate. Oggi, certo, non è più necessario ricorrere a procedimenti metafisici per avere un'idea di questo mondo del caos: esso è divenuto la realtà visibile che ci circonda. I « capolavori » della guerra totale lo svelano completamente. In maniera più nascosta e frammentaria e nei suoi molteplici aspetti è possibile vederlo nella metropoli moderna. Nel bailamme della bottega di un rigattiere i surrealisti l'hanno scoperto con entusiasmo. Lo si può altresì isolare con una semplice descrizione del mondo inorganico. Il risultato corrisponde perfettamente a quella sfera che sente il Cristo come « inferno ». Questa sfera è divenuta, qui, immanente al mondo.

Non c'è dubbio che lo spirito moderno si sia abbandonato in questa sfera del caotico non meno profondamente di quanto non l'abbia fatto in quella dell'inorganico. Ed esso può farlo solo perché contiene in sé gli organi e le capacità sostanzialmente affini a quel mondo, che è il più basso di tutti i mondi immaginabili.

Gli atteggiamenti richiesti consistono in un estraniamento dal mondo, in una maniera di pensare simile a quella di coloro che si trovano alle soglie della pazzia o in uno stato in cui gli istinti più bassi si sono scatenati. Mentre, da una parte, il desiderio, non più controllato, del guadagno e del potere si alleano con

la tendenza all'inorganicità (e ciò suscita il fascino dell'oro e del denaro), l'inclinazione verso « il più profondo degli abissi » (Berdjaev) mostra, dall'altra, una affinità con lo scatenamento degli istinti del sesso, dell'omicidio e della distruzione, soprattutto nelle sue forme pervertite. Lo scatenamento di queste forze genera il caos totale.

La tendenza verso il caotico accompagna come ombra la tendenza all'inorganicità. In ambedue queste tendenze emergono caratteristiche che ricordano con evidenza i turbamenti neuropatici individuali e le affezioni mentali.

« Analogia morbi ».

Mi si permetta di rilevare, in maniera però non sistematica, alcune di queste analogie. Verrà offerta in questo modo la possibilità di penetrare e di ordinare, secondo un nuovo criterio, i sintomi già riconosciuti ma fino a ora fraintesi o trascurati, inserendoli nel quadro generale dei turbamenti.

È tipica di alcune malattie mentali la sensazione di essere sospesi nell'aria; si ha anche l'impressione che il mondo esterno si sia estraniato, si sia raffreddato, sia morto. È come se uno avesse perduto il passato o il futuro.[19] « Io rivivevo la mia vita, il presente era finito, mi perdevo nella vita passata », dice un'ammalata. « Guardavo lontano davanti a me e io stessa non vivevo più nel presente », dice un'altra. « Vedevo con altri occhi. Non vedevo più gli uomini di oggi e di ieri, ma vedevo ogni singolo uomo nel giorno della sua morte ». L'atmosfera tipica di questi casi di malinconia potrebbe essere definita come quella del giudizio universale, come quella cioè di un « *Dies irae* permanente » (Frankl). Ma questa è già quasi la definizione di un determinato carattere dell'espressioni-

smo. All'angoscia di un futuro catastrofico corrisponde – e questo sia detto non soltanto per le forme di affezioni individuali ma anche per la « malattia dell'epoca » – il futurismo. L'uomo maniaco vive quindi nel futuro, fa programmi, foggia piani, anticipa talvolta il futuro, considera le sue possibilità come realtà: è, insomma, permeato di futuro.[20]

« Nelle follie nichiliste della malinconia avvengono altri fenomeni: insieme con i valori, spariscono le cose portatrici dei valori stessi ». Il mondo viene « inserito nel nichilismo e giunge alla srealizzazione ». « Tutto ciò che è proprio del mondo e che mi circonda è sparito davanti ai miei occhi. Devo creare tutto il mondo e non posso. Devo ora sostituire i mari, i monti, e tutto » (analogia con il cubismo e il costruttivismo).

Esiste l'esagerazione delle dimensioni (analogia con la megalomania nell'arte), l'allontanamento dallo stile fluido (analogia con lo smembramento dell'arte moderna in più di una tendenza), la preponderanza della funzione espressiva a detrimento di quella rappresentativa (analogia con l'espressionismo), il fenomeno delle lingue artificiali, i pensieri del dormiveglia (analogia con Cézanne), l'esperienza di ciò che è proprio e interiore vista come se fosse estranea e venisse dal di fuori; ma questo può essere chiamato allucinazione (analogia con Goya, Füssli, Ensor, Kubin e con i surrealisti).

La descrizione che Jaspers fa dell'arte schizofrenica si adatta alla produzione surrealista.[21]

Ma da queste osservazioni non si dovrà dedurre che l'arte moderna sia una creazione di neuropatici e di psicopatici, neppure quando la produzione di alcuni singoli artisti potrebbe farlo supporre. Una simile errata interpretazione rientrerebbe allora nei sintomi dell'epoca. Infatti, un'arte dei malati di mente

che sia vera arte non esiste. Nell'arte si produce qualche cosa, si crea un'opera. « La sofferenza dell'artista per il mondo non è ancora giunta al punto da essere simile a una sofferenza dovuta a malattia. La sua sofferenza è rivolta unicamente al mondo ».

Ma queste analogie sono forse un sintomo per dimostrare che, oltre le sofferenze individuali di tali ammalati, esiste una sofferenza dell'epoca, le cui premesse interiori debbono essere, evidentemente, molto simili alle premesse di quelle sofferenze. Esse sono infatti accompagnate dalle medesime sensazioni, divenute collettive: angoscia, malinconia, perdita del senso della realtà.

Si prova quindi la tentazione di ricercare e, si direbbe, di anticipare le cause della situazione del mondo moderno, situazione che appare illuminata dalla viva luce dei simboli dell'arte; di riferire tali cause ai fenomeni centrali che caratterizzano queste malattie;[22] di ricercare infine le cause stesse da una parte nell'ultracoscienza (estremo razionalismo nell'architettura moderna), dall'altra nell'ipotonia della coscienza (irrazionalismo della pittura moderna, arte sognante), nell'esperienza di un abisso tra essere e dovere (teologia dialettica, esistenzialismo), nella tendenza verso la somiglianza con Dio, nella impossibilità di sopportare lo stato di creatura imperfetta, impossibilità che sbocca nell'Inumano: nella « perdita del centro ».

Qui, non continueremo a percorrere la via che ci sta dinanzi,[23] ma ci apriremo un sentiero che conduca alle origini dell'era moderna e, prendendo le mosse proprio dalle osservazioni sull'arte, cammineremo sul terreno concreto della storia e della preistoria di quest'epoca.

[1] HETZER, *Ueber das Plastische...* cit.
[2] W. IWANOW, *Klüfte*, ed. Skythen, Berlino, senza data.
[3] *Ivi.*
[4] N. BERDJAEV, *Von der Bestimmung des Menschen*, Berna-Lipsia 1935.
[5] In luogo del nome di Skriabin sarebbe ancor più giustificato riportare altri nomi di musicisti moderni.
[6] W. IWANOW, *Klüfte* cit. (sulla crisi dell'umanismo). *Zur Morphologie der zeitgenössischen Kunst und der Psychologie der Gegenwart.*
[7] GOETHE, *Von deutscher Baukunst* (1773).
[8] N. BERDJAEV, *Der Sinn der Geschichte*, Darmstadt 1925.
[9] *Ivi*, pp. 238-240.
[10] Champigneulle cit.
[11] *Ivi.*
[12] *Ivi.*
[13] Citazione da Beenken cit.
[14] Champigneulle cit.
[15] *Ivi.*
[16] F. NOVOTNY, *Ueber das « Elementare » in der Kunstgeschichte*, nella rivista « Der Plan », 1946, pp. 174 ss.
[17] JÜNGER, *Blätter und Steine* cit., il capitolo sul dolore.
[18] G. BERNANOS, *Welt ohne Freiheit*, 1946.
[19] V.E. FRANKL, *Aerztliche Seelsorge*, ed. 4, Vienna 1947.
[20] *Ivi.*
[21] K. JASPERS, *Allgemeine Psychopathologie*, ed. 4, 1946.
[22] Frankl cit.
[23] Cfr. W. DAIM, *Umwertung der Psychoanalyse*, Vienna 1950 e *Tiefenpsychologie und Erlösung*, Vienna 1954.

L'UOMO AUTONOMO

Il problema delle cause.

Nel domandarci quali siano le cause di questa drammatica situazione (questa domanda ci sta a cuore più di ogni altra), alludiamo, in sostanza, a due problemi del tutto diversi fra loro.

Uno si basa sul seguente interrogativo: quali dei fenomeni descritti sono centrali e quali periferici, e quali dei periferici dipendono da quelli centrali? La domanda mira dunque a fissare il genere di malattia e il suo decorso interno.

Il secondo interrogativo ha lo scopo di ricercare quali siano i fattori che determinano la malattia. Come avviene sempre nella scienza, si può rispondere a questo interrogativo soltanto se si risponde al primo. Si correrebbe altrimenti il rischio di spiegare la genesi di sintomi assolutamente trascurabili e non la malattia vera e propria.

Nel rispondere alla prima domanda occorre rendere comprensibili molti elementi periferici, « partendo possibilmente dall'esame di pochi elementi centrali » (Wertheimer), come del resto si usa fare quando si indaghi la struttura di un'opera d'arte, di una persona o di un'epoca. Così facendo si riesce a comprendere il tutto mediante la parte e la parte mediante il tutto (B. Croce). Nel caso che ci interessa, si tratterebbe di riconoscere in quale modo i più manifesti

fenomeni turbatori – disumanizzazione, inorganicità, caos – siano in rapporto fra loro e anche con gli altri analoghi fenomeni; se si possano, in genere, interpretare tutti i fenomeni come indizio di una stessa malattia oppure se non si tratti forse di vari processi che si sovrappongono. Inoltre: in quale zona si trova il nucleo interno ossia il centro del turbamento? E infine, poiché si tratta di un tutto transeunte, fino a che punto il decorso definito come effettivo è interiormente condizionato e determinato da un nucleo originario e da una precisa tendenza?

Il compito di una analisi strutturale di tale insieme di turbamenti supera i limiti che questa ricerca si è proposto. Qui si vuole soltanto dimostrare che i fenomeni del campo artistico potranno chiaramente mostrare il loro rapporto con la struttura e il decorso dei turbamenti stessi solo a patto che si riesca a stabilire il carattere simbolico di tali rapporti e a delinearne una specie di modello preliminare.

Il turbamento è totale.

I fenomeni critici dell'arte dimostrano soprattutto che il turbamento si estende a ogni specie di rapporto umano.

Turbato è il rapporto dell'uomo con Dio. Ciò è soprattutto evidente se si considerano i nuovi temi nei quali si concentrano le forze che prima erano rivolte verso il tempio, la chiesa, l'immagine divina. Le nuove divinità dell'uomo sono la natura, l'arte, la macchina; l'Universo, il Caos, il Nulla.

Turbato è il rapporto dell'uomo con se stesso. Egli si contempla (questo si nota con evidenza nell'immagine umana) con diffidenza, angoscia e sgomento. Si sente destinato alla morte. Nel suo intimo si è lacerato il mondo della ragione e della passione. Questa affermazione trova conferma nella contrapposizione tra il culto del razionale nell'architettura moderna e il culto dell'irrazionale nella pittura.

Alla prima manca il calore: nell'architettura costruttivistica è chiaro infatti il gelo del pensiero moderno; alla seconda manca la luce spirituale: essa è infuocata ma non sprigiona luce. Così, le tendenze principali dell'arte moderna, quelle di cui l'uomo moderno è più di tutto orgoglioso, illustrano direttamente la diagnosi fatta da W. Iwanow: « Sembra che l'uomo non sia mai stato così disfatto e fluido e, contemporaneamente, così chiuso e murato in se stesso, così gelido di cuore come oggi ».

Turbato è il rapporto dell'uomo con il proprio simile. Ciò è evidentissimo in quelle tendenze della pittura moderna nelle quali l'uomo, relegato al livello delle altre cose visibili (in sostanza, al livello delle cose morte, anzi le più morte), non è più consapevole – come avviene nei turbamenti patologici della coscienza singola – della vita psichica degli altri.

Turbato è il rapporto dell'uomo con la natura. L'uomo si trasforma (ciò è palese nel fenomeno del giardino) divenendo passivo e sentimentale. Non si sente più « coronamento della creazione », signore e centro della natura. D'altro canto – e questo si nota subito nelle opere del costruttore – il suo rapporto alla natura è freddo e brutale. In modo speciale viene a essere turbato anche il rapporto con la terra con la quale l'uomo è solidale, ciò che è evidentissimo nell'architettura priva di base.

Turbato è anche il rapporto dell'uomo con il tempo. Non potendo egli concepire l'eternità come qualche cosa fuori del tempo, egli la intende come un tempo senza fine. Per lui il presente è perduto; egli non lo considera come l'arrestarsi del tempo nel momento in cui tempo ed eternità si toccano, bensì sol-

tanto come un punto privo di estensibilità tra ciò che non è più e ciò che non è ancora; e questo può essere considerato come nichilismo della temporalità.[1] L'uomo cerca di ritrovare il suo stato perfettissimo, da una parte nel lontano passato, dall'altra nel lontano futuro. Ciò spiega immediatamente la ragione per la quale l'architettura venga attratta, da una parte e dall'altra, dal futurismo e dall'imitazione del passato, la pittura, invece, dal futurismo e dal primitivismo: « È stato sottratto alla vita eterna il dono della perfezione artistica per attribuirlo a un tempo passato o a un tempo futuro ».[2] Per l'uomo il paradiso non consiste nell'eternità bensì nel tempo o spazio più lontano, qui sulla terra, nella « innocenza » delle isole del Pacifico o nella utopia della società perfetta, oppure nella solitaria profondità dell'inconscio.

Turbato è infine il rapporto dell'uomo con la sfera spirituale. Si sono, per così dire, aperte porte del mondo inferiore che ora si riversa in tutta la vita compenetrandola. Con maggiore evidenza che altrove, la demonizzazione dell'arte si avverte in quelle tendenze della pittura moderna che, consapevolmente o inconsapevolmente, dimostrano l'irruzione di questo caotico mondo inferiore nel mondo dell'uomo; e ciò avviene con quella forza creativa usata prima soltanto nelle rappresentazioni del mondo sacro.

Arte autonoma e uomo autonomo.

Le manifestazioni dell'arte indicano però anche, e chiaramente, in quale zona si debba ricercare l'origine del turbamento, ossia il suo nucleo più intimo.

Nell'arte, il fattore primario è evidentemente lo sforzo verso l'autonomia, verso la purezza sia dell'arte in genere sia delle singole arti in specie. Con ciò possono essere facilmente spiegati lo slittamento dell'arte

e, insieme, di tutte le arti nel subartistico, e una quantità di altri fenomeni. Dall'aspirazione verso l'architettura pura deriva il dissolvimento dell'architettura stessa e la sua sostituzione con la pura e semplice edilizia, come pure la sua mancanza di una base. Dall'aspirazione alla pittura pura consegue l'abbassamento dell'uomo al livello delle cose morte e la rinuncia all'oggettività in genere. Da ambedue deriva la polarizzazione di architettura e pittura. L'aspirazione verso un'arte presumibilmente pura ha come conseguenza la separazione del contenuto intellettuale e la degradazione dell'arte nella zona del subrazionale, il suo decadere nella costruzione, nella fotografia, nel sogno, ossia nell'« oggetto estetico » (Weidlé).

Con questi fenomeni periferici non si possono invece spiegare quelli centrali.

Se si trasportano ora queste osservazioni dalla totalità dell'arte alla totalità dell'uomo, è ovvia la conseguenza che il turbamento primario consiste, anche qui, nello sforzo verso l'autonomia dell'uomo, cioè verso l'uomo puro e il Dio puro, con la eliminazione nell'uomo di ciò che è soprannaturale e in Dio di ciò che è personale.

Questa conclusione analogica, all'apparenza troppo audace, trova la sua piena giustificazione negli avvenimenti storici. Nel medesimo ambiente storico dal quale ha origine l'arte moderna tendente all'autonomia, e nella medesima epoca (un po' prima, però, come del resto ci si poteva aspettare), si è giunti a questa scissione tra Dio e l'uomo, scissione che qui può essere desunta soltanto dalle manifestazioni dell'arte: si è giunti cioè alla proclamazione dell'uomo autonomo.

Nel panteismo e nel deismo del secolo diciottesimo si scava un abisso tra Dio e l'uomo. Dapprima l'idea di Dio sembra divenire più pura e più alta di quella del Dio personale. Come nell'architettura, dal-

l'idea di Dio si scaccia ciò che è apparentemente antropomorfo. Ma questo Dio dei filosofi si dissolve nella natura e scompare. Al tempo stesso si toglie all'uomo il carattere teomorfo e deiforme e, pensando di restaurare la purezza dell'umanità, lo si relega al rango di automa o di dèmone.

Manca la mediazione tra Dio e l'uomo che in qualche forma è sempre esistita da quando esistono gli uomini; manca cioè la fede nell'uomo come immagine di Dio, senza la quale l'idea dell'uomo non può seguitare a esistere. Perciò il turbamento è anche unico nel suo genere e non trova analogia nella storia. Anche la vera arte è una simile mediazione e perciò deve scomparire, sebbene essa sia apparentemente libera da antichissime « catene ». Il rapporto personale tra l'uomo e Dio considerato come il vero « Tu » rispetto all'uomo, si perde.[3]

Questo distacco si dimostra quindi contrario all'essenza dell'uomo (e di Dio) e fa sì che l'uomo precipiti nel subumano, anche se questa non era l'intenzione originaria. Compito dei secoli diciannovesimo e ventesimo sembra essere quello di dimostrare e di confutare, mediante una enorme esperienza storica e a prezzo di tremende sofferenze, la falsità della tesi dell'uomo autonomo.

Infatti, l'esito dell'esperienza, oggi già visibile, può dimostrare soltanto che non esiste e che non può esistere l'uomo autonomo, così come non possono esistere l'arte, l'architettura, la pittura autonome, ecc. È caratteristico dell'uomo essere natura e supernatura. L'elemento umano e il divino non si possono separare in lui senza danno per l'elemento umano.[4] L'uomo è pienamente uomo solo se è portatore dello spirito divino.

Da questo punto di vista il turbamento designato come « perdita del centro » potrebbe essere ricercato, per l'appunto, nella inconcepibile separazione del divino dall'umano, nella scissione tra Dio e l'uomo e nella perdita del mediatore tra l'uomo e Dio, cioè l'Uomo-Dio. Il centro che l'uomo ha perduto è appunto Dio; la più profonda causa del male è il turbamento del rapporto con Dio (I.F. Görres).

L'aver notato che all'inizio del mondo moderno fa la sua comparsa l'uomo presumibilmente autonomo non è cosa in se stessa nuova, ma è poco diffusa. Ancora troppo poco si è riflettuto sul fatto che dichiarare l'uomo autonomo significa che la sua deformazione e la sua autodegradazione sono necessariamente legate all'inorganicità e al caos. « Tuttavia la libertà dell'uomo autonomo trasformò la società sempre più e sempre più a lungo nel caos ».[5]

Struttura del turbamento.

Riassumendo: il legame tra i vari fenomeni parziali del turbamento e il loro intimo processo appare a un dipresso così (una più precisa indagine dovrà tuttavia chiarire ancora molti punti).

L'uomo aspira all'autonomia, alla purezza del divino e dell'umano.

Nell'idea che Dio non possa essere pensato nella sua analogia con l'uomo è già insita in germe la negazione che l'uomo sia immagine di Dio, ed è implicita, se pure per il momento non ancora riconoscibile e operante, una degradazione dell'uomo.

Il rapporto uomo-Dio diviene troppo teso; il legame si spezza.

La divinità si identifica col Tutto e si perde nel Tutto.

L'uomo perde il rapporto con Dio. (Progressiva perdita della « comunione », del sacrificio, della pre-

ghiera. Di questa, per il momento resta ancora l'inno, la preghiera di lode.)

L'uomo si chiude verso l'alto e si apre invece sconfinatamente verso il Tutto (simbolo delle « piattaforme »). Ma anche il Tutto lo respinge come insensibile e assolutamente estraneo.

La natura e la storia si estraniano dall'uomo: muoiono. Questo è il prezzo che l'uomo paga per ottenere l'assoluto dominio di esse.

L'uomo si isola dalla natura. Egli si ripiega in se stesso. Ma persistere nel proprio io è già follia, è già inferno. L'inferno consiste nel fatto che l'uomo non vuole rinunciare alla propria solitudine.[6] Isolato in se stesso, egli perde il contatto con la società: viene atomizzato.

La perdita della realtà di Dio distrugge il sentimento originario della realtà stessa, fa dell'uomo un antirealista, un idealista o un fantastico (analogia con la pazzia individuale consistente, anch'essa, in un turbamento della esatta concezione della realtà).

Al posto della realtà compaiono fantasmi e realtà parziali, considerati in senso assoluto, i quali fanno spesso maturare nel mondo frantumato grandi scoperte parziali o successi pratici.

(La coscienza dominata dal mondo dei fantasmi è già colpita da una pazzia parziale.)

Si giunge così alla perdita totale della personalità, del centro, cioè del « cuore » come lo intende Pascal, e della forza sintetica della coscienza. Brandelli della personalità lacerata e della coscienza frantumata seguitano a vivere in maniera fantasmagorica e a sognare (l'arte degli « ismi »). « Dove non esistono gli dèi governano gli spettri » (Novalis).

Nasce l'elemento magico come mezzo incantatore, mediante il quale l'intelletto ultracosciente vorrebbe passare nell'incoscienza evitando la verità.[7]

Oggi siamo a questo punto.

Tutto in tutto: come per l'arte in genere e per le singole arti in specie, anche per l'uomo, la proclamazione dell'autonomia è il preludio della perdita dell'essere.

Il destino dell'epoca che va su questa via può essere riassunto in un'unica frase di Friedrich Sieburg: « La corrente deve andare nel Tutto; essa va invece nel Nulla ».[8]

[1] Cfr. F. von Baader, *Elementarbegriffe über die Zeit*..., 1831; H. Sedlmayr, *Die wahre und die falsche Gegenwart*, in « Mercur », maggio 1955.

[2] L. Venturi, *La critique d'art en France dès 1840 à 1850*, in « Résumés » del XIV congresso internazionale di storia dell'arte, 1936.

[3] F. Ebner, *Das Wort und die geistigen Realitäten*, Ratisbona 1921.

[4] M. Scheler, *Die Stellung des Menschen in Kosmos*.

[5] G. Montesi, *Die Zukunft der Freiheit*, in « Wort und Wahrheit », II, 1947.

[6] Berdjaev, *Von der Bestimmung*... cit.

[7] I. Zangerle, *Die Bestimmung des Dichters*, nella rivista « Der Brenner », XVI serie, 1946, p. 156.

[8] F. Sieburg, *Blick durchs Fenster*, Francoforte 1939. Qui la frase concerne Victor Hugo ma io sono incerto se gli si adatti veramente.

ALLE ORIGINI DEL PRESENTE

« Tutti gli ateismi hanno origine da un'errata confusione o da una errata separazione nell'essere del creatore e della creatura » (Franz von Baader).

Il deismo e le sue conseguenze.

Il quadro complessivo del turbamento che si è cercato di delineare scopre sì il nucleo interno dal quale ha origine la malattia, ma è ancora troppo poco differenziato per riprodurre esattamente l'ambiente storico in tutto il suo complesso. Esso può essere soltanto una traccia da usare per ulteriori ricerche, il cui tema è indicato dal titolo di questo capitolo. Infatti proprio nel momento in cui si riconosce come origine del turbamento l'errata interpretazione dei rapporti tra l'essere che crea e la creatura, l'arte offre altre prove dalle quali risulta che tale confusione si è compiuta in diverse forme, ognuna delle quali può essere messa in relazione con una serie di fenomeni riguardanti l'arte moderna e la vita moderna nel suo complesso.

Ecco solo alcuni preliminari.

La frattura tra Dio e l'uomo nella forma radicale del deismo deriva dal fatto che Dio è stato quasi relegato nella più remota lontananza, sì che Dio stesso e il mondo vengono concepiti come del tutto diversi e separati l'uno dall'altro. Dio è un « Dio assente » che ha creato e messo in movimento il mondo, il quale

procede, da allora, secondo un suo proprio meccanismo interno e si sviluppa da sé automaticamente. Non esiste quindi un rapporto personale con Dio. Il mistero viene eliminato (lo scritto principale di uno dei capi del deismo, l'inglese Toland, è intitolato *Cristianità non misteriosa*); la religione diviene una questione che riguarda la ragione naturale.

Le conclusioni possono essere tratte dal profondo giudizio di Franz von Baader: « Come l'uomo sta di fronte a Dio così egli sta di fronte a se stesso, al prossimo, alla natura e al mondo spirituale ». Ogni rapporto vivo si raffredda e ad esso subentrano i freddi rapporti della ragione (al dubbio spetta una parte decisiva), e tutto ciò che viene attaccato da questo raffreddamento si trasforma: il mondo diviene un mondo-macchina, l'uomo un uomo-macchina, lo Stato uno Stato-macchina. Considerando la terra nell'universo, il Ledoux – indubbiamente adepto di questa forma di religiosità – domanda trionfante: « Questa macchina rotonda non è forse sublime? ». Come l'uomo si isola di fronte a Dio, così si isola anche di fronte al proprio simile. Di fronte alla natura egli è « isolato dappertutto » (Ledoux). Il deismo sta dunque probabilmente alla radice di quei molteplici fenomeni che sono stati descritti nel capitolo settimo come tendenza all'inorganicità. Per sua natura esso è causa di morte e di estraniamento. « Cielo e terra sono separati e tutto s'irrigidisce » (dal libro cinese dei saggi I Ging).

Panteismo « aorgico ».

« Se il cielo mio è di ferro, io sono di pietra » (Hölderlin).

Esistono però forme più sublimi di lontananza tra Dio e l'uomo. Una di esse ci appare grandiosa, in Hölderlin, il quale la vive e la soffre così esemplar-

mente, come in seguito Nietzsche vivrà soffrendo la sorte dell'uomo senza Dio: l'uno e l'altro, fino alla pazzia.[1]

Hölderlin sa che una mediazione tra l'uomo e Dio deve esistere:

. . . . . .
Che non uno possente governa
nell'alto dei cieli
ma già troppo il mio cuore si avvinghia
a quell'Unico solo
ché dai gorghi più fondi dell'anima,
mi balzò questo canto;
e la debita ammenda vo' farne, nei canti venturi,
se sarà che verranno.
Non mi è dato raggiungere, ahimè, l'agognata Misura!
Solo un Dio, quando scende fra gli uomini,
la raggiunge perfetta.[2]

Ma al tempo stesso il Dio personale, che è anche « il Padre », è sottoposto all'idea del divino – che è un concetto astratto – e « non sa tutto ». Le singole figure umanamente divine (Cristo, Eracle, Dioniso) nelle quali Hölderlin adora, in un certo senso, la divinità, si dissolvono in un Tutto, preterdivino o primordialmente divino.

Ciò si mostrerà con maggiore evidenza coll'andar del tempo, quando cioè Hölderlin si rivolgerà a considerare ciò che egli ritiene la cosa più santa: la natura. Egli rivolge la sua preghiera a quella che per lui è la più antica e la più sacra di tutte le figure « personali » degli dèi. La « grande sacralità » che Hölderlin vede nella natura non è né vicina all'uomo e neppure gli ispira fiducia; egli non può sentirsi in essa a proprio agio, ritrovarvi se stesso e considerare la natura come sua affine o amica. La « grande sacralità » non è

invece nulla di tutto questo. Al contrario, essa è tutto ciò che è completamente diverso da tutto quanto esiste di umano, di organico, di artificioso..., assolutamente diverso dal personale e dal fatale; è anzi tutto ciò che esiste di maggiormente opposto all'uomo: è il generico, l'aorgico, l'insensibile, l'infinito. Hölderlin ama definirlo, contrapponendolo alla inebriante attività dell'uomo, con la parola « silenzio ». Per avvicinarsi a esso, l'uomo deve annientarsi e andare verso la morte.[3] Spesso perciò i mortali sono attirati da

un prodigioso anelito
verso gli abissi, abbandonata nave
senza nocchiero. E non appena ascesa
dalla terra natia, la bianca nube
del giorno stesso le ritorna in grembo:
disciolta in pianto dai purpurei spari.

Ansia di morte anche i popoli coglie.
Cadono le città madri di eroi
e la terra verdeggia. E si prosterna
muta alle stelle, giù, dentro la polvere
come un'antica supplice,

liberamente arresa alla bellezza
di quegli inimitabili splendori
la lunga affaticata arte degli uomini:
che l'uomo stesso con le proprie mani,
per onorar gli eterni, ecco, struggeva
l'opera sua di artefice superbo.[4]

Questo brano di Hölderlin parafrasa già tutto il destino dell'uomo che vede Dio sotto questo aspetto – singolo e collettivo –, ammesso che, come Hölderlin, l'uomo prenda così sul serio il proprio rapporto con questa divinità non umana.

Ma il brano parafrasa anche il destino dell'arte e

raggiunge forse, *in nuce*, la più profonda interpretazione dell'arte moderna, perlomeno nella sua prima fase più antica, e aiuta a far intendere più di uno dei suoi caratteri incompresi.

Esso spiega fra l'altro il carattere chiuso della nuova arte, carattere che già da tempo avrebbe dovuto essere considerato una delle sue peculiarità di fronte alle arti – così vicine all'uomo – del gotico, del rinascimento e del barocco. Perché un'arte che meno coerentemente di Hölderlin cerca di servire una divinità inaccessibile non può essere diversa da questa.

Il brano di Hölderlin spiega soprattutto anche il dubbio sull'estremo valore dell'arte, dubbio che Rousseau, nel considerare l'arte come deleteria per il cittadino, aveva espresso solo per motivi morali: qui però l'arte doveva essere sacrificata per onorare gli « inaccessibili », perché, in un certo senso, essa costituiva l'ultima mediazione tra Dio e l'uomo.

Come Crono, la divinità panteistica divora i propri figli (Franz von Baader), che sono l'uomo e l'arte.

In questa religione esistono ancora, a differenza del deismo, mistero e preghiera. Ma l'isolamento, l'abbandono di Dio da parte dell'uomo non è meno terribile, l'estraniamento e il raffreddamento del suo mondo sono di poco minori. Sua nobile eco nell'arte figurativa è la pittura di Caspar David Friedrich; lo stato d'animo che la caratterizza, anche quando si ammanta di serenità, è la profonda malinconia e il lutto nella morte.

Antiteismo.

Un'altra forma dell'abisso che l'uomo scava tra sé e Dio è una specie particolare di ateismo o più precisamente di antiteismo portato alle estreme conseguenze. Esso non ha quasi nulla in comune con le antiche

forme dell'ateismo; si manifestò senza veli nei proclami dei surrealisti, ma la sua concezione risale al secolo diciottesimo.[5] Poiché Dio non esiste, non esiste neppure un ordine immanente al mondo: il mondo, l'uomo, la società sono ugualmente caotici. Questa ideologia mira a ottenere un mondo che confermi questo preconcetto; preconcetto che essa peraltro incoraggia mediante la mobilitazione di tutte quelle forze umane le quali contribuiscono ad aumentare il caos, e mediante l'indebolimento e la confessione di coloro che si oppongono al caos stesso.

Cause del turbamento.

Soltanto quando saranno stati esaminati a fondo i rapporti spirituali cui si è accennato, sarà possibile e opportuno avviare verso una soluzione il problema relativo alle cause che hanno provocato tutto il complesso dei turbamenti. Nel ricercare tali cause ci si imbatterà continuamente in una pluralità di fattori operanti. Una cosa però è certa fin d'ora: che la maggior parte delle cause addotte non sono sufficienti per giungere a una spiegazione. Si sa infatti con certezza che il turbamento ha un carattere antropologico-cosmologico: esso riguarda cioè la totalità dell'uomo e del mondo che lo circonda, e non è più possibile cercare la causa essenziale di esso nei rapporti economici o sociali dell'uomo. Una simile spiegazione dimostra soltanto l'incapacità di elevarsi al di sopra del piano inferiore della visione del mondo ed è di nuovo, in se stessa, un sintomo. Qualunque sia stata l'azione di altri fattori singoli, si può dire intanto con certezza che il fattore essenziale deve essere ricercato in una trasformazione nell'intimo dell'uomo stesso, dove esiste soltanto « la causa », nel senso completo della parola; la quale « causa » consiste in un atto di libera deci-

sione. Ed è lecito ammettere come ipotesi, peraltro ben fondata, che questa trasformazione, cioè questo atto, consista in un chiudersi dell'uomo di fronte alla realtà superiore.

Inoltre, il deciso orientamento dello spirito umano verso le forme inferiori della natura, di per sé non produrrebbe ancora un turbamento se esso fosse equilibrato da quelle forze umane nate per forme più alte dell'essere, nelle quali l'uomo ha la sua patria. Anche un temporaneo spostamento del centro di gravità nell'opera spirituale dell'uomo verso la zona dell'inorganicità (spostamento dovuto forse all'incapacità di spiegare contemporaneamente e ordinatamente tutte queste forze) porterebbe soltanto un turbamento passeggero, un disturbo di crescenza, più che una vera e propria malattia. E questo stato continuerebbe sempre, se l'uomo non dimenticasse che esistono nel mondo stati superiori e se, dopo aver dominato le forze naturali inferiori, si decidesse a tendere verso quella zona più alta con uguale anelito spirituale. Il solo svincolarsi dalla realtà superiore fa sì ch'egli piombi nella inorganicità.

Dal punto di vista della conoscenza, il chiudere se stessi agli impulsi provenienti dall'alto si basa su un errore. Ma spiritualmente parlando, si basa invece sull'orgoglio, l'orgoglio della ragione umana che si crede autonoma, e sulla disperazione. Il peccato significa, in ogni tempo, un estraniarsi dalla vita divina. (Questa concezione è andata del tutto perduta nell'uomo dei secoli diciannovesimo e ventesimo: oggi, nella migliore delle ipotesi, l'uomo riesce ancora a capire il peccato in maniera grettamente morale, ma non riesce a considerarlo come un turbamento del cosmo umano, dell'intera vita e delle fonti di essa.) I due tipici peccati originali che spiegano la particolare decadenza dell'uomo moderno e danno all'epoca l'impronta di una

maggiore durezza e di maggiore decomposizione sono dunque l'orgoglio e lo sgomento intellettuali. « Nella colpa tutti siamo autonomi » (Th. Haecker).

Questo processo interiore si svolge dapprima in una piccola *élite*. Esso acquista forma dal legame che si stabilisce tra la fioritura della scienza inorganica e il capitalismo moderno, le cui radici più profonde, anche se non le uniche, sono state anch'esse localizzate in avvenimenti di carattere storico-religioso.[6] Frutto di questo legame è l'industria moderna. Il processo acquista un potente dinamismo appena si formi, con il lavoratore dell'industria, un tipo di uomo che diviene sempre più frequente e che durante tutta la sua vita non si occupa ormai di altro se non di inorganicità. Lo sconvolgimento dell'intera società si compie sino alla fine e, riferendosi a questo tipo di uomo, tende a fissare stabilmente lo spirito umano al livello dell'inorganicità. Il tipo dell'uomo inorganico viene proclamato universalmente valido.

Altri fattori.

L'identificazione dei fattori storico-spirituali della vita moderna in genere e dell'arte moderna in particolare dovrebbe essere completata da un esame dei fattori sociologici, esame per il quale mancano ancora tutte le premesse. Infatti, tali concezioni possono essere sostenute efficacemente solo da uomini che per la loro natura fisica e spirituale siano particolarmente portati a immedesimarsi in quelle determinate ideologie e che come loro qualità precipua rechino forse in sé la capacità analitica, capacità che, secondo il Kretschmer, rappresenta il numero « radicale », una specie umana ben definita e che fornisce, in certo senso, il terreno sul quale cresce la forma spirituale del pensiero « analitico ». D'altra parte, però, tali conce-

zioni debbono esplicarsi in un ordine sociale per il quale esse siano adatte e dal quale vengano inquadrate. « Fra le caratteristiche che hanno contraddistinto le tendenze degli artisti moderni sono la ribellione, il cinismo, l'atteggiamento sardonico, la perversità, la disillusione, la disperazione. E tutto questo è scaturito direttamente dal terreno della nostra cultura del secolo ventesimo. Se nell'arte moderna esiste qualche cosa di terribile e perfino di spaventoso, le radici di questa oscura passione traggono alimento da profondi recessi dell'anima sociale, così come avviene per le radici della saggezza, della bontà e della bellezza » (E.A. Jewel).

[1] Cfr. per questo capitolo W.F. Otto, *Der griechische Göttermythos...* cit.

[2] *L'Unico* (trad. it. in V. Errante, *La lirica di Hölderlin*, I, Sansoni 1943, p. 294).

[3] Otto cit.

[4] *La voce del popolo* (in Errante cit., II, p. 292).

[5] Cfr. per il programma del surrealismo il nostro capitolo *Intorno al sub-realismo...* cit., da *La morte della luce* cit.

[6] Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, I, Tubinga 1920.

I PRECURSORI DELL'ARTE MODERNA

Si affaccia ora il problema se, quando e dove, nell'arte più antica dell'Occidente, siano apparse simili manifestazioni. Cercando di stabilire quali fra le tipiche manifestazioni dei secoli diciannovesimo e ventesimo si siano preparate o annunciate in un dato luogo e in una data epoca, e quali in un altro luogo o in un'altra epoca, si può riuscire al tempo stesso a isolare i diversi fattori e a differenziare le varie osservazioni storiche. Si può dire che la storia abbia fatto la propria esperienza per noi.

Per la situazione storica precedente ai secoli diciannovesimo e ventesimo sono particolarmente interessanti cinque complessi storici:

1) l'ultima fase del tardo romanico, circa il 1125, cioè prima della vittoria dell'arte gotica;

2) l'immagine dell'inferno del tardo medioevo, rappresentata specialmente da Hieronymus Bosch (circa il 1500);

3) il manierismo (1520-1590);

4) l'arte del Brueghel (metà del secolo sedicesimo);

5) l'arte inglese intesa nel suo complesso (da questo punto di vista essa occupa infatti un posto particolare nella storia dell'arte europea).

La tarda arte romanica e il demonismo.

Paragonata alla demonizzazione dell'arte moderna, quella breve fase (di una sola generazione) che chiude la tarda arte romanica e specialmente quella della Francia, acquista uno speciale interesse.

Si compie in questa fase una paurosa demonizzazione del mondo sacro. Nei portali di Autun, Vézelay, Moissac, Souillac e Beaulieu le figure sacre, anche considerate dal punto di vista dell'arte figurativa del pieno medioevo così lontana dall'uomo, appaiono come spettri e cadaveri. Cristo può somigliare a un idolo asiatico o a un despota. Gli animali apocalittici e gli angeli sono consumati da una demonìa mai vista. Ciò non deve essere interpretato riferendosi al mondo medievale nel quale si voleva intimidire l'osservatore con l'assurdità delle figure e, nello stesso tempo, spronarlo a elevare l'intelletto verso la sfera della contemplazione spirituale. Immediatamente vicino alle figure di santi e frammiste o quasi confuse a esse compaiono infatti immagini di dèmoni, di bestie demoniache e di chimere che penetrano fin nell'interno delle chiese.

Contemporaneamente si nota una labilità delle forme mai vista prima di allora. Prive di consistenza, le figure che posano il piede intorno all'arco di Vézelay barcollano su ripidi riquadri che girano tutto all'intorno. È questo il momento in cui fanno la loro comparsa le figure attaccate tangenzialmente agli archivolti del portale, in cui la forma della ruota girante viene ad assumere il significato di « Ruota della Fortuna » che solleva l'uomo facendolo poi di nuovo precipitare, disponendo, per la prima volta, a capo all'in giù le forme architettoniche. È l'espressione della *volubilitas rerum* sentita come una cosa che mette paura, della labilità di tutti i rapporti; e, come tale, essa costituisce

la forma simbolica del sentimento che domina il mondo e la vita.

Senso dominante della religione è la paura. Il tema sempre ricorrente è il Giudizio universale nei suoi aspetti terrificanti. Nell'oscurità quasi tombale delle chiese i fedeli se ne stanno impauriti e tremanti al cospetto di Dio. Il *misterium tremendum* raggiunge la sua espressione più alta.

Non ci si deve dunque meravigliare che l'espressionismo abbia riscoperto questa fase del tardo romanico. Il fatto che l'espressionismo abbia scoperto se stesso in questa sua tendenza prediletta, ci aiuta a capirne l'essenza.

Tale epoca sarà superata dalla prima generazione del gotico. La nuova e umana vicinanza a Dio pone, in Bernardo di Chiaravalle, l'amore al posto della paura – *amor tollit timorem*; – essa scaccia gli esseri demoniaci dalla chiesa, la quale respinge ora definitivamente dal proprio interno la presenza delle tombe e, abbracciando tutto in una mistica vita di luce, trasforma la casa luminosa di Dio in una immagine terrena del cielo.[1] Al centro della sua facciata (della *porta coeli*) la « Ruota della Fortuna » è trasformata in un tranquillo simbolo del vero sole: il Cristo.

Bosch e il mondo infernale.

Nel romanico il demoniaco non possiede ancora la propria indipendenza. Solo nel gotico viene divisa la luce dalle tenebre e nella cattedrale sorge, come contrapposto alla sfera celeste che essa stessa rispecchia, una sfera del mondo infero, che però resta sottoposta a quella. Poi, con l'arte realistica del tardo medioevo avviene anche la realizzazione dell'inferno nella pittura. Il culmine di questo processo è raggiunto alla fine del periodo gotico con le opere di Hieronymus

Bosch, la cui attività si estende dal 1480 al 1516.[2]

Come contrapposto caotico della nuova arte cosmica del tardo rinascimento, Bosch, contemporaneo di Leonardo da Vinci, crea il mondo dell'inferno. Egli lo crea da molte premesse storiche, ma l'assoluta novità consiste nel fatto che il suo mondo degli inferi ha un principio generativo proprio, una struttura caotica propria e proprie leggi formative. Solo per questo, tale mondo diviene il contrapposto del mondo celeste e di quello terreno. Solo a cominciare da Bosch si ha una immagine complessiva del mondo infero.

Nuova è la concezione degli esseri infernali. Essi non sono « figli dell'uomo degradato, divenuti animali diabolici in seguito a semplici metamorfosi », ma sono « esseri indipendenti sconosciuti, accoppiati con tutte le specie possibili immaginabili, generati cioè dall'unione di maghi e di streghe, di uccelli e di pesci, di spiriti maligni e di drudi, di chimere e di alrune »; tutti prodotti, questi, di una sconfinata mescolanza cosmica nella quale perfino cose inanimate si possono unire con esseri viventi. Tutto ciò è molto lontano dalle possibilità esistenti nel mondo antico.

Non meno nuova è la scena infernale. Aspetti della terra ancora sconosciuti si fondono al paesaggio infernale. Sono nere voragini, terre deserte, e mari abbandonati da Dio; città vuote e desolate, luoghi paurosi la cui vegetazione è formata da patiboli e da ruote, da fango e da paludi. Sole e luna non vi splendono: la luce proviene da enormi incendi o da una fosforescenza, simile a fuochi fatui, di strane apparizioni. Nell'inferno esiste sì l'opera dell'uomo, ma vi appare sfigurata e allo stato di rovina. Il suo arsenale è formato da macchine e ordigni strani, alcuni dei quali non hanno alcun senso, altri invece sono strumenti di tortura; l'aria è solcata da dèmoni dall'aspetto di velivoli.

Con tali soggetti e tali motivi è in rapporto indis-

solubile una speciale struttura dell'immagine. Nelle figure si accentua il carattere instabile, malsicuro e vuoto: esse devono fare l'effetto di vuote larve, di apparizioni, ed essere illusioni che usurpano il carattere della realtà. La costruzione del quadro perde la sua coesione, rinuncia alla misura unitaria e alla prospettiva, le sue parti si muovono con instabilità nello spazio caotico. La composizione si trasforma in qualche cosa di frammentario, di sparso e di disorganizzato (W. Fraenger). Il quadro ha il carattere di una allucinazione oppressiva, presenta l'enigma insolubile di un grave incubo che nasconde un tormentoso significato « cifrato ».[3]

In sostanza, la legge generatrice di questa sfera con tutti i suoi personaggi, i suoi esseri, le sue forme e i suoi timbri è tutto ciò che esiste di maggiormente antiumano e di antinaturale, di antiragionevole e di antiorganizzato: il caos assoluto, il caos che viene dal profondo.

Non sarebbe affatto giusto vedere in tutto ciò soltanto l'estro di una fantasia scurrile. I fantasmi di Bosch non sono fantasie e nemmeno prodotti di una forza di immaginazione attiva, ma salgono dalle profondità con l'impeto ammaliatore dell'esperienza di un mondo che ha rinunciato a Dio. Essi manifestano una chiara fisiologia dell'inferno che in seguito, nel quadro di Brueghel, « Greta la pazza », concepito in tutto e per tutto alla maniera di Bosch, viene paragonata al mondo della follia.

Come un tempo nelle opere di Van Eyck il cielo veniva immaginato a guisa di un mondo terreno e la terra consacrata si trasfigurava in un paradiso, così ora questo inferno passa i limiti della sua giurisdizione, irrompe nella terra, sommerge tutto nella rovina e nel disordine. Non si dice con questo che sulla terra appaiano i dèmoni, ma è la sostanza stessa della terra

a essere demonizzata. « Lo splendore di un tempo è sostituito da luoghi sconsacrati, l'innocenza di un tempo dal deformato paesaggio di sogno, stregato dal demonio. La gemma eterna è divenuta una vacillante illusione, la divina bellezza una fragile vanità; da familiare che era, il mondo è divenuto estraneo. Tutto ciò che era chiaro è divenuto nebbioso, tutto ciò che era fisso è divenuto labile, tutti i corpi hanno perduto il loro nucleo corporeo ». La solidità delle architetture in pietra viva si trasforma in ruderi cadenti, in mura sgretolate, in tetti marciti. Anche quando riescono a conservare una forma umana, gli uomini divengono corpi oscillanti, vuote larve, ombre barcollanti. Strani sono i loro gesti, singolare e quasi magica è la foggia dei loro abiti. La natura in dissoluzione diviene enigmatica ed estranea, rovina e inganno divengono l'essenza del carattere terreno che si è fatto demoniaco: non c'è salvezza nel terribile mondo in cui infuriano violenza, guerra, saccheggio, in cui perfino ciò che è divino deve nascondersi in modesti recessi, in una apparente e disperata difesa contro il « diluvio universale » dell'inferno. Il fantasma ingannevole, con il suo aspetto liscio, e pur così privo di sostanza, è l'espressione visibile dell'abbandono di questa terra da parte di Dio e del carattere grottesco e vacillante che le è divenuto proprio.

Le brecce aperte nel mondo dall'elemento infernale sono le manifestazioni del vizio, le tentazioni dei santi e il tormento dell'Uomo-Dio, i cui aguzzini hanno tutti i caratteri fisici di una genìa diabolica.

Ma la sfera dell'inferno attacca anche quella del paradiso, e nel *Paradisus voluptatis* se ne crea la caricatura.

W. Fraenger ha indicato questo « terzo paradiso » come raffigurazione del « regno millenario » come immagine di devozione della setta dei « liberi spiriti » e

come programma della loro professione di fede adamitica; a suo giudizio, Bosch è lo strumento di questa setta, la quale addita il compito all'artista, così come gli artisti delle cattedrali, senza essere per questo meno grandi, creavano, ispirati dalla teologia, la loro propria immagine del cielo. La dimostrazione di ciò è evidente, perché i quadri di Bosch come « Il carro di fieno » e il « Giardino delle delizie », immaginati come pale d'altare in una chiesa apparirebbero addirittura inconcepibili.

Ma fino a che la fede cristiana avrà forza, queste ideologie presenteranno sempre il carattere di una visione tentatrice. Non è un puro caso che la tentazione sia stata l'esperienza originaria di Bosch. L'immagine dell'inferno resta, per così dire, tra parentesi, e le sue forme estreme e più libere appariranno là dove l'arte ha definitivamente abbandonato la sfera cristiana. Il fatto che Hieronymus Bosch sia stato riscoperto nel decennio tra il 1920 e il 1930 e che sia divenuto uno dei padri del surrealismo ha una profonda logica storica.

Manierismo e vicinanza alla morte.

Altri tratti caratteristici dell'arte moderna si ritrovano in quella corrente diretta contro l'arte classica del pieno rinascimento (1470-1520) la quale viene superata, solo intorno al 1590, dal primo barocco, che si riallaccia a sua volta al pieno rinascimento e prosegue poi nel pieno e tardo barocco. L'arte anticlassica del 1520-1590 (accanto alla quale esiste anche un tardo rinascimento) viene chiamata oggi con un nome che – al pari di « gotico » e di « barocco » che volevano esprimere in origine una condanna – vuole invece esprimere ciò che è manierato: col nome, cioè, di manierismo.[4]

Nel definire il manierismo come arte anticlassica, non bisogna dimenticare che esso si riallaccia saldamente al complesso delle forme classiche, ma in un settore a sé. Si riesce a comprendere bene i fenomeni manieristici soprattutto se si risale al senso della vita del manierismo stesso: dubbio, scissione interna e angoscia, un profondo legame con la morte.

Questo è il suo punto di contatto con l'arte moderna. Suoi tratti caratteristici sono l'estraniamento, la rigidità, il raffreddamento e la morte della forma classica. Il manierismo cerca ciò che è liscio, rigido o morto; non la forma che nasce organicamente, ma quella imposta e, specialmente, ciò che appare formalistico e cerimonioso. Questa specie di arte sceglie materiali morti, freddi e grezzi (per esempio, il cristallo di rocca), i colori gessosi, pietrosi, metallici e il nero cupo. Le piace fondere i corpi umani con la pietra, ama i colori anemici, la corazza al posto del corpo, la maschera al posto del viso.[5] Negli atteggiamenti predilige la distinzione, la riservatezza, tutto ciò che è enigmatico e chiuso, la gravità della morte.

Il manierismo cerca nell'architettura ciò che è fragile e artificioso, esile, allungato, stiracchiato e specialmente la forma « turbata » in maniera inorganica. In questo esso assomiglia a certe costruzioni del tardo gotico, dell'epoca cioè intorno al 1525, nelle quali si notano, per esempio, cordonature apparentemente spezzate e messe di nuovo insieme o ritagliate da altre forme o turbate da esse. Si aggiunga che nel manierismo il pittore dipinge se stesso davanti allo specchio che lo deforma.

Questa corrente artistica ama comporre quadri servendosi di elementi desunti da varie realtà, con figure di varia grandezza, oppure anche mescolare frammenti di forme non pertinenti, per esempio forme gotiche con forme classiche. Esso riesuma l'antichità con-

siderandola morta: un mondo di spoglie e di frammenti. Conosce l'immagine scissa (come pure la scissione tra osservatore e immagine) e quella frammentaria. Così, alla fine dell'epoca, l'Arcimboldi compone teste umane servendosi esclusivamente di conchiglie o di ortaggi, ciò che assume un aspetto del tutto surrealista.

Il legame più profondo tra il manierismo e l'arte moderna consiste nella vicinanza alla morte e in un dissidio tra l'uomo e la natura. La natura organica si separa. Dai grandi sconvolgimenti spirituali il manierismo si ritira in un mondo artificiale. In molti tratti caratteristici si manifesta una profonda angoscia della vita e del mondo: nella labilità dell'insieme del quadro e nell'esagerazione, spesso opprimente, delle dimensioni spaziali in profondità.

Con tutto ciò il manierismo è un'arte di grande spiritualità.

Tutto questo spiega perché esso venisse riscoperto nei suoi valori proprio nel primo ventennio del secolo ventesimo. L'arte moderna riconosce sempre più in questo stile il suo predecessore e il suo modello. La mostra dei manieristi francesi allestita nel 1946 all'Albertina di Vienna sotto il titolo di « Fantasticheria francese » intendeva far conoscere l'elemento anticlassico dell'arte francese, troppo a lungo misconosciuto, ma anche legittimare le assurdità degli artisti francesi più moderni paragonandole a così insigni predecessori.

Il manierismo che, a sua volta, poteva appoggiarsi a certi caratteri della tarda arte michelangiolesca – arte però interiormente assai lontana dal manierismo [6] –, si diffuse in tutta l'Europa molto rapidamente, molto più rapidamente dello stesso rinascimento. Il suo centro di gravità è l'Italia; non Roma, come per il pieno rinascimento e per il barocco, ma Firenze. Dal punto di vista sociologico esso è soprattutto l'arte delle corti,

l'arte di un mondo di alto lignaggio, straordinariamente raffinato ma anche morboso.

Studiato con metodi più moderni, il manierismo appartiene oggi non solo ai fenomeni meglio compresi della storia dell'arte ma anche ai più sopravvalutati. L'affermazione del Pinder che esso sia privo di vera e propria genialità è certamente giusta. Il Tintoretto e il Greco mostrano soltanto alcuni elementi manieristici ma non appartengono al manierismo nel senso già descritto (a Venezia quest'arte non trovò mai terreno adatto per prosperare) bensì a uno spiritualismo essenzialmente indipendente e religioso, che si manifestò nella fase di passaggio dal manierismo al barocco. Il vero manierismo è troppo poco spontaneo per avere un legame con la religione che non sia intenzionale.

La comparsa di tali fenomeni nell'arte del secolo diciannovesimo è perciò tanto importante per comprendere i secoli diciannovesimo e ventesimo, in quanto essa induce a escludere la ipotesi, spesso affacciata, che tutta la situazione dell'arte moderna sia in sostanza il prodotto di una civilizzazione delle grandi città. È chiaro invece che già tre o quattrocento anni prima si era manifestato un importantissimo ma parziale fenomeno della malattia, accompagnato da sintomi caratteristici.

Dal punto di vista della storia del pensiero, il manierismo non è stato ancora spiegato. Sarebbe di estrema importanza indagare in quale zona esso si sia profondamente radicato, perché esso sorse proprio intorno al 1520, e quali siano stati i motivi per cui intorno al 1600 esso fu rapidamente superato, senza lasciare quasi traccia di sé.

Brueghel e l'abbassamento dell'uomo.

Da quando il concetto di manierismo si è ampliato

fino a divenire una definizione stilistica, si tende, per tutto il periodo centrale del secolo sedicesimo, a mettere in rapporto anche Brueghel con il manierismo. Ma questa valutazione è inammissibile. Il profondo e straordinario legame dell'arte di Brueghel con la terra e con il mondo considerato come natura, inoltre il suo stesso umorismo, dovrebbero escludere questo tentativo. Il manierismo è infatti assolutamente snaturato e privo di umorismo. Anche i temi sono completamente diversi. Tuttavia Brueghel ha in comune con il manierismo non soltanto alcuni singoli elementi formali ma più ancora il principio della costruzione scissa, dell'immagine che in lui diviene una chiara formula che egli usa per dividere l'uomo e la natura. La sua arte è stata capita nello stesso momento in cui si cominciò a comprendere il manierismo nel suo significato più profondo e, da allora, la valutazione delle opere di questo artista e la loro importanza storica sono sempre cresciute.[7]

Con Brueghel è sorto un altro motivo dominante dell'arte moderna: l'abbassamento dell'uomo. L'uomo visto dal di fuori è come qualche cosa di problematico e di estraneo; lo si guarda come si contemplerebbe una creatura di un altro pianeta. E da questo punto di vista esso appare del tutto nuovo: basso, malsicuro, invertito; strano, pazzo e ridicolo; stupido, infantile, balordo. In Brueghel ciò vale non soltanto per il contadino, che a partire dal tardo medioevo si era abituati a considerare in questo modo, ma per l'uomo in genere. Nell'arte di Brueghel molte correnti secondarie dell'arte medievale si uniscono per formare una concezione universale dell'uomo, ossia quella concezione che riproduce una immagine contrapposta all'uomo santo ed elevato, puro e saggio: il mondo dell'inferno, dei contadini, dei pazzi.

Il mondo e le azioni dell'uomo sono capovolte, caotiche e assurde. L'uomo è dappertutto aggredito

dall'elemento demoniaco, dalla pazzia e dalla morte. È molto significativo che l'interesse di Brueghel si rivolga contemporaneamente a quei fenomeni studiati con predilezione anche dall'antropologia e dalla psicologia moderne. Oltre ai contadini, egli rivolge il suo interesse ai pazzi, agli storpi, agli epilettici, ai ciechi; all'ebbrezza, alla massa e alla scimmia. Ma anche l'ambiente quotidiano appare strano e incomprensibile: gli « Apicultori » fanno l'effetto di tronchi d'albero che camminano, i giochi dei bambini sembrano strane manie.

L'uomo si trova di fronte alla natura, intera come un Tutto. La natura è grande e governata dalla grande vita, trasforma tutto nel Tutto ed è piena di grandi e piccoli miracoli. È grande nel continuo avvicendarsi delle stagioni, sta infinitamente al di sopra di quel brulicante formicaio che è il popolo stolto; ma nella sua grandezza e nel senso di timore che essa suscita è tuttavia anche familiare, vicina, accogliente. L'uomo invece è snaturato.

In Brueghel questa natura dell'uomo è legata chiaramente alla concezione che il protestantesimo ha dell'uomo stesso. L'uomo viene sperimentato nella sua natura fallace: non si può dire ch'esso sia addirittura cattivo, ma in esso sono personificati tutti i vizi: è stupido, torvo, pigro, vile, avido, ghiotto, rozzo, stolto. Ha abdicato alla sua originaria dignità e nobiltà ed è incapace di risollevarsi con le proprie forze; è un ammasso di terra.

In Brueghel la concezione della natura si distingue, già per questo, dalla concezione del tardo secolo diciannovesimo e del secolo ventesimo, in cui nella rovina dell'uomo viene coinvolta anche la natura. E ancor più essa si distingue per il fatto che l'uomo, pur nella sua bassezza, viene visto, è vero, senza abbellimenti ma non senza simpatia, cioè come fenomeno tragico-

mico: lo si guarda con sgomento, con vergogna e tuttavia anche con una certa partecipazione e con un certo umorismo.

Fra questi tre fenomeni – Bosch, Brueghel e i manieristi –, fenomeni che profetizzano nell'arte moderna la comparsa dell'inferno, dell'uomo estraniato e della morte, esistono anche legami storici. Brueghel deriva da Bosch e viene additato dai suoi contemporanei dotati di maggiore perspicacia come un secondo Bosch. In alcune opere (« Caduta degli angeli », « Immagini dei vizi », « Trionfo della morte ») continua la linea di Bosch e addirittura la supera nel quadro « Greta la pazza », la più grandiosa rappresentazione finora esistente del mondo della follia. Del rapporto tra Brueghel e il manierismo abbiamo già parlato.

L'epoca dal 1510 a circa il 1590 porta dunque alla ribalta, non toccati dal nuovo ottimismo del rinascimento, gli elementi in certo senso negativi della sua ottimistica concezione dell'uomo, i quali sono sintomo di una grande crisi spirituale.

Il carattere dell'arte inglese.

All'arte figurativa dell'Inghilterra manca l'elemento plastico e il legame con l'uomo come « centro ». Ambedue i fenomeni sono strettamente legati l'uno all'altro.

L'Inghilterra non ha dato neppure uno scultore di livello europeo. A differenza delle cattedrali francesi, la grande quantità di sculture delle cattedrali inglesi resta legata alle superfici piatte.

L'assenza dell'elemento plastico porta ovviamente l'architettura a una scissione tra la forma-base – nuda e concepita a forma di parallelepipedi e in maniera non plastica – e le singole forme, spesso lavorate a

filigrana, le quali, prive anch'esse di carattere plastico, rivestono la forma-base, come una decorazione senza legame con essa. Questo carattere è permanente nell'architettura inglese a cominciare dai suoi tempi antichi (un esempio è la torre di Earls Barton, del secolo decimo) e prosegue durante l'epoca del romanico e del gotico fino al rinascimento inglese e al cosiddetto « barocco ». Ma è anche uno dei caratteri tipici dell'architettura del secolo diciannovesimo. Infatti, già verso la fine del secolo diciottesimo può accadere in Inghilterra che la nuda forma di un edificio venga rivestita, a piacimento, sia con forme gotiche sia anche con forme classiche, proprio perché fra questi elementi non esiste alcuna unità organica.

L'architettura inglese giunge all'apice in un'epoca in cui le sue forme appaiono quasi irrigidite, cioè all'epoca dello stile perpendicolare e del palladianismo inglese.

L'Inghilterra non ha avuto alcuna parte nell'epoca che in Europa va sotto il segno dell'uomo grande e « divino », epoca che dà origine alla fusione della scultura con la pittura e di queste con l'architettura. Manca la statua e mancano anche la grande pittura della vôlta, le pareti istoriate e il ritratto che eleva l'uomo. In un certo senso, nei secoli sedicesimo e diciassettesimo l'Inghilterra non prende parte allo sviluppo europeo. Essa assume il predominio nel secolo diciottesimo, cioè nel momento in cui in Occidente il grande contenuto mitico del barocco è già consumato. Il ritratto inglese del secolo diciottesimo è nobile ma convenzionale. Contemporaneamente a esso, in Hogarth e nella caricatura inglese si nota già l'abbassamento dell'uomo. La grande produzione inglese del secolo diciottesimo ci offre la pittura paesaggistica e il giardino romantico « all'inglese ».

Come nel secolo diciannovesimo, il centro di gravità della produzione artistica non è nell'arte figurativa ma in una grande e ricca letteratura.

Così l'arte inglese, presa nel suo complesso, sembra anticipare i caratteri essenziali dell'arte del secolo diciannovesimo e specialmente di quella dell'inizio e della metà.

Sguardo generale.

Da questa breve anamnesi risulta che la malattia del secolo diciannovesimo era stata preparata nel processo evolutivo dell'Occidente ed era comparsa in varie epoche sotto forma di sintomi parziali. Si notano infatti (i precisi legami non sono però ancora tutti chiari) epoche in cui si manifestano grandi crisi dello spirito, quali furono quelle che seguirono la rottura tra *imperium* e *sacerdotium* (lotta per le investiture) e quelle che seguirono la Riforma.[8]

È essenziale notare che prodromi dell'arte moderna compaiono in direzioni e in campi spiritualmente opposti al rinascimento. La supposizione che spesso si avanza con molta leggerezza, secondo la quale i mali dei secoli diciannovesimo e ventesimo siano cominciati in sostanza con il rinascimento, viene a essere fortemente scossa dalle suddette osservazioni.

Il più enigmatico di questi fenomeni resta il manierismo. Esso non può essere messo in relazione con gli avvenimenti della Riforma; d'altra parte è anche difficile spiegarlo dal punto di vista sociologico. I medesimi strati sociali che lo sostengono sentono infatti, all'epoca barocca, quasi di colpo in maniera antimanieristica.

[1] Cfr. H. Sedlmayr, *Die dichterische Wurzel der Kathedrale*, nel volume supplementare di « Mitteilungen des Oesterreichischen

Institutes für Geschichtsforschung », 1939; *Die Entstehung der Kathedrale*, Zurigo-Friburgo in Br. 1950.

[2] CH. DE TOLNAY, *Hieronymus Bosch*, Basilea 1947; SEDLMAYR, *La secolarizzazione dell'inferno*, in *La morte della luce* cit., pp. 33 ss.

[3] Per la decifrazione cfr. ora *Hieronymus Bosch, Das tausendjährige Reich*, elementi di una esposizione di W. Fraenger, Berlino 1947.

[4] Oggi la bibliografia sul manierismo è già molto ricca. Come orientamento cfr. W. PINDER, *Zur Physiognomik des Manierismus*, nel volume in onore di Ludwig Klages, 1932; E. GOMBRICH, *Zum Werke Giulio Romanos*, in « Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen », Vienna, nuova serie, vol. VIII, 1934; H. SEDLMAYR, *Die « Macchia » Bruegels*, ivi; H. HOFMANN, *Hochrenaissance, Manierismus, Frühbarock*, Zurigo-Lipsia 1938.

[5] Pinder cit.

[6] Cfr. H. SEDLMAYR, *Ueber Michelangelo: Versuch über seine Kunst*, Monaco 1940.

[7] Cfr. SEDLMAYR, *Die « Macchia » Bruegels* cit.

[8] Cfr. E. ROSENSTOCK, *Die europäischen Revolutionen*, Jena 1931.

LE TRE RIVOLUZIONI ARTISTICHE DEL SECOLO DICIOTTESIMO

Nessuno dei fenomeni più antichi finora studiati ha avuto un'azione diretta sulla nascita dell'arte moderna. Solo a cominciare dal secolo diciottesimo è possibile seguire, senza interruzioni, la genesi del « nuovo ».

Riguardo all'arte sembra ovvio che l'opposizione al barocco sia il vero e proprio elemento motore della rivoluzione del tardo secolo diciottesimo. Non soltanto l'arte ma anche la religione, nonché l'immagine del mondo e dell'uomo della fine del secolo diciottesimo, sembrano essere determinate, nei loro caratteri essenziali, dal contrasto con il barocco.[1] A prima vista pare si tratti perfino di un esempio di dialettica storica, di un movimento determinato da una opposizione.

Ma, osservando meglio, si nota che il processo storico è composto di vari stadi. Comunque, l'opposizione al barocco ha una parte decisiva. Essa compare però sotto varie forme, diverse l'una dall'altra. A un esame sommario si possono distinguere, nel campo dell'arte, tre successive rivoluzioni contro il barocco:

1) il fenomeno che viene definito, peraltro in maniera molto errata, « rococò »;

2) la « rivoluzione fredda » dell'Inghilterra;

3) la vera e propria rivoluzione francese e i fenomeni complementari che l'accompagnano (Goya).

È mia intenzione accennare, qui, soltanto agli elementi essenziali del processo, lasciando il resto a ricer-

che future. Scopo dell'indagine sarà di illuminare, partendo da questi punti di vista, il rococò e il secolo diciottesimo inglese molto più precisamente di quanto fino a oggi non sia stato fatto. Occorrerebbe inoltre stabilire con maggiore esattezza la parte avuta dall'Italia, e soprattutto da Roma, nel settecento europeo.

Il rococò.

Nella storia dell'arte il rococò è una delle epoche meno approfondite, ed effettivamente esso costituisce un fenomeno storico particolarmente complesso. Il rococò, considerato nel suo significato stretto, è un fenomeno puramente francese, che assume un significato univoco quando vi si consideri insieme il carattere della sua iconologia. Ciò che in Germania viene detto rococò è di importazione francese – occorre ricordare che le corti di Baviera e di Prussia erano collegate con la Francia – oppure è tardo barocco con elementi rococò. Non esiste un rococò italiano né spagnolo e neppure inglese, nel senso stretto della parola.[2]

Ma in Francia il vero e proprio rococò (lo stile Luigi XV) è soltanto la fase di mezzo di un gruppo di tre stili corrispondenti ad altrettante generazioni – *régence*, rococò, primo stile Luigi XVI (il cosiddetto stile Pompadour) –, gruppo che a guisa di una grande e circoscritta entità storica si frappone, con caratteri del tutto diversi, tra il pesante classicismo ufficiale barocco di Luigi XIV e il nuovo e patetico stile ufficiale della rivoluzione francese. Al tempo stesso, i nomi dei reggenti indicano le fasi soltanto all'ingrosso, perché lo stile *régence* ha inizio già intorno al 1700 (per terminare nel 1725), il rococò comprende soltanto la prima epoca di Luigi XV (1725-1750), e il cosiddetto stile Luigi XVI comincia, in realtà, già nell'ultimo periodo del regno di Luigi XV, cioè nel 1750 e particolarmente 1760. Le tre fasi si distinguono nettamente l'una dall'altra: nell'architettura esse sono rappresentate dai nomi di G.M. Oppenordt (nato nel 1672), J.-L. Meissonier (nato nel 1695) e J.A. Gabriel (nato nel 1698); in maniera più evidente nella pittura, dai nomi di A. Watteau (nato nel 1684), F. Boucher (nato nel 1703) e H. Fragonard (nato nel 1732).

Questo trinomio – *régence*, rococò, stile Luigi XVI – è dunque nel suo complesso una chiara rinuncia a qualche cosa che nel barocco appare essenziale, cioè all'idea dell'uomo « grande ». Ciò è evidente già nel fatto che l'opera d'arte unitaria di quest'epoca non è più la reggia ufficiale o la chiesa ma il Palazzo cittadino relativamente piccolo e intimo, e che l'iconologia di tale creazione si stacca completamente dai grandi temi per volgersi al piccolo, allo scherzoso e all'idillicamente amoroso. Nello stile *régence* viene anzi momentaneamente abolita per opera del Watteau (ciò è inaudito) l'antica iconologia. I temi fondamentali e prediletti dell'epoca non sono più Ercole e Apollo, ma Venere e Amore. Esiste effettivamente in quest'epoca una specie di culto dell'elemento afrodisiaco con « ordini » e « santuari » blasfemi.[3] La figura sempre ricorrente di Amore che fabbrica il suo arco ricavandolo dalla clava di Ercole è un simbolo parlante dell'epoca. Nei ritratti può essere chiaramente seguita la tendenza verso una maggiore grazia che spesso rimpicciolisce le dimensioni della figura umana. I valori centrali divengono ora il « grazioso » e il « leggiadro », il « raffinato », il « lussuoso » e il « frivolo ». Dietro di essi sta però, come concezione della vita, la melanconia o il freddo scetticismo. Non è il caso di spiegare qui il diverso carattere delle singole fasi.[4]

Quest'epoca tuttavia non emerge ancora come un Tutto unico dal grande complesso che va, nel continente, dalle massime fioriture del rinascimento fino alla

rivoluzione francese. Nello stile *régence* e nel rococò quest'epoca è ancora capace di produrre una ornamentazione straordinariamente profonda e ricca; nel primo stile Luigi XVI si nota una ornamentazione di tale freschezza e di tale purezza che ricorda il primo rinascimento. Ma dietro queste espressioni d'arte l'architettura si raffredda. La grande unità del barocco comincia già a dissolversi, e ciò si nota se si esaminano attentamente le forme del rococò. Nel rococò l'idea dell'uomo « grande » è già oggetto di ironia, e nell'opposto e intelligente gioco delle due sfere si preannuncia la scissione dell'uomo in intelligenza razionale e impulsi irrazionali.[5] Il dissidio tra un'architettura altamente razionale e una ornamentazione altamente irrazionale è, anche nell'arte, uno dei caratteri principali: è come il preludio della successiva polarizzazione dell'arte.

Considerando il problema da questo lato, è in un certo senso giustificabile dire che in Francia il turbamento ha inizio, velatamente, già intorno al 1700.[6] Ma nessuno dei sintomi si manifesta ancora in maniera palese.

L'importanza dell'Inghilterra.

Nell'ultima fase di questa rivoluzione interiore, ossia all'epoca del primo stile Luigi XVI, si prepara il terreno all'irruzione dell'arte inglese.

Proprio dall'anno 1763, cioè dal trattato di pace che sta alla base della posizione imperialistica inglese nel mondo, per la prima volta nella storia l'Inghilterra diviene per il continente modello di arte e di cultura. Ciò è stato da tempo constatato per il giardino « all'inglese » ma vale anche per campi più vasti dell'arte.[7]

Dall'Inghilterra viene il carattere sentimentale in-

teso come categoria: il giardino sentimentale, il ritratto sentimentale, il quadro sentimentale di genere e il dramma sentimentale; inoltre il viaggio sentimentale, il romanzo, la passeggiata e la lettera, anch'essi sentimentali.

Dall'Inghilterra viene la nuda architettura bidimensionale con *appliques*, vengono il neoellenismo e il neogotico e il pluralismo nell'architettura, il nuovo stile dell'abitazione e della decorazione degli interni. Dall'Inghilterra viene però anche l'architettura in ferro.

Dall'Inghilterra viene il ritratto convenzionale dell'epoca ma anche la caricatura, con la sua degradazione dell'uomo, che in W. Hogarth (1697-1740) e precedentemente, nella letteratura, in J. Swift (1667-1745) assume già forme spinte senza che i mezzi figurativi si siano rinnovati.

Dall'Inghilterra viene poi il puro disegno a contorno di un Flaxman ma anche la pittura impressionistica di un Constable e di un Turner.

Dall'Inghilterra vengono inoltre le spiritualistiche visioni spettrali di Flaxman (1755-1826), Füssli, Blake (1757-1828) ma anche il nuovo e pratico stile di vita che si estende sino alle forme dell'abbigliamento. In Inghilterra compare per la prima volta, accanto al paesaggio elisiaco della tarda età feudale, il tipo di paesaggio della prima epoca industriale.

Dall'Inghilterra viene, soprattutto, la nuova filosofia del panteismo e del deismo. Come la Francia è la terra classica per l'arte gotica e l'Italia per quella rinascimentale e barocca, così l'Inghilterra lo è per l'arte dell'inizio del secolo diciannovesimo.

L'elemento inglese comincia a irrompere nella Germania e nella Francia intorno al 1760, e fino a circa il 1790 il suo predominio resta quasi indiscusso. Le idee inglesi restano, in genere, valide fino a circa il

1840; soltanto l'efficacia storica iniziata con la costruzione in ferro continua ininterrotta fino a oggi.

Rivoluzione francese.

Prescindendo dal giardino romantico « all'inglese », non è più l'Inghilterra ma di nuovo la Francia a portare le idee radicalmente nuove, protese verso l'avvenire. Solamente ora il contrasto con il barocco tocca nell'arte l'estremo limite, sebbene sotto certi aspetti il carattere ufficiale sia più vicino al secolo diciassettesimo che non all'inizio e alla metà del diciottesimo. Solo in Francia si trae l'estrema conseguenza dalla identificazione di architettura e geometria, identificazione divenuta determinante a cominciare da quest'epoca.[8] Soltanto con Goya, il solitario antagonista della religione della ragione, nasce il prototipo della pittura moderna.

Sguardo d'insieme.

Il processo ha dunque inizio in Francia intorno al 1700 e, indipendentemente e con forme del tutto diverse, in Inghilterra.

Soltanto dopo essersi sviluppato in maniera autonoma in Francia sino a un determinato grado, cioè fino all'epoca di Luigi XVI, esso accoglie il processo inglese alimentato da una antichissima e costante tradizione. Tra il 1760 e il 1790 l'Inghilterra assume quindi il comando anche sul continente. Ma la rivoluzione francese è la prima a ricavare dalle premesse inglesi le conseguenze determinanti.

Nelle fasi *régence*, rococò, Luigi XVI, la Francia ha preparato la rivoluzione, l'Inghilterra l'ha introdotta, la Francia della rivoluzione e la Spagna, o più precisamente il Goya (perché non è un puro caso che nella

pittura conti proprio ora il genio individuale) l'hanno compiuta.

Non v'è dubbio che gli inizi della tendenza verso l'autonomia delle arti, come quelli del deismo radicale e del panteismo, si trovano in Inghilterra, dove però rimangono imbrigliati.

[1] Vedi pp. 297 ss., dove si tratta della caratteristica del barocco.

[2] H. Sedlmayr, *Oesterreichische Barockarchitektur*, Vienna 1930, pp. 29-30.

[3] Cfr. M. Eisenstadt, *Watteaus « fêtes galantes »*, Berlino 1930.

[4] Cfr. Pinder, *Das Problem...* cit., pp. 53-56.

[5] Cfr. Sedlmayr, *Oesterreichische Barockarchitektur* cit., al capitolo che riguarda il rococò, p. 29; *Epochen und Werke*, II, 1960, p. 188.

[6] Cfr. P. Hazard, *Die Krise des europäischen Geistes, 1680 bis 1715*, Amburgo 1934.

[7] L'influsso dell'Inghilterra sull'architettura di Luigi XIV, che Fiske Kimball ha approfondito con successo nel suo articolo della « Gazette des beaux-arts » (1931, pp. 27 ss.), è considerato ancora in maniera molto frammentaria. Esso giunge molto più in profondità, ciò che può essere provato anche nel Ledoux.

[8] Manca ancora una esposizione complessiva della rivoluzione francese nell'arte. Importantissime le pubblicazioni di E. Kaufmann.

DALLA « LIBERAZIONE » ALLA NEGAZIONE DELL'ARTE

Punti focali del movimento.

Dopo aver riconosciuto l'impronta dell'epoca non è difficile seguire il decorso della malattia considerando tutti i fenomeni che in esso si incrociano e si sovrappongono.

Il movimento storico dell'arte comincia, in questi centocinquant'anni, con la nascita dei nuovi estremi e prosegue con il tentativo di moderare, di intercettare o, per così dire, relegare tali estremi nell'inconscio. Di qui essi erompono con veemenza ancora maggiore, e con forze già indebolite comincia di nuovo il processo di difesa.

Il miglior modo per osservare questo processo è di collocarlo sullo stesso piano delle rivoluzioni politico-sociali e delle reazioni che da esse derivano.

Al suo inizio sta la concezione delle nuove divinità nell'arte: della natura vista sotto due diversi aspetti (cioè nel suo eterno divenire e nel suo eterno essere) e dei dèmoni (Goya); del nuovo paradiso e del nuovo inferno. Quest'epoca offre la chiave per capire tutto il processo fino all'epoca attuale; essa non sarà mai studiata abbastanza se si vuole arrivare a comprendere la situazione odierna dalle sue origini.

In opposizione al carattere paurosamente accentuato di quest'arte « non umana » seguirà il ritorno alle epoche più vicine all'uomo. Per mitigare la situa-

zione viene in un primo tempo chiamata in aiuto la grecità della bellezza umana e, contemporaneamente, anche il gotico, nel quale l'equilibrio tra natura e supernatura è istintivamente sentito. Ambedue però sono insufficienti. L'arte si rifugia poi nel presente e nella vita di tutti i giorni, nella piccola umanità borghese (problema del Biedermeier). Viene poi la restaurazione dell'idea dell'uomo « grande » come ritorno al concetto rinascimentale, e l'apoteosi dell'uomo.

Ma la corrente che scorre verso l'« extraumano » prosegue sotto terra. Con l'abolizione dei vincoli antropomorfi essa torna a erompere nell'architettura, risolvendosi nella comune costruzione, e a « cacciare dall'arte l'uomo e la natura ».

Si fanno poi alcuni tentativi per dissimulare questa situazione mascherandola con elementi umani del tutto superficiali: è l'umanismo come alibi.

Oggi ci troviamo a questo punto.

Il movimento ha – come la rivoluzione sociale – due epoche culminanti: la prima rivoluzione e la seconda rivoluzione.

Nella prima epoca la tendenza consapevole si rivolge essenzialmente verso tutto ciò che è sublime, verso la *liberazione*, dell'arte in genere e delle singole arti in specie, da ceppi eteronomi, verso l'elevazione massima delle arti e dell'uomo. Le correnti che auspicano l'abbassamento sono ancora in minoranza. Nella seconda rivoluzione i rapporti si capovolgono. Eppure, questi contrasti sono in sostanza legati fra loro. La seconda rivoluzione viene preparata nella prima.

Proprio nel periodo in cui si prepara la seconda rivoluzione e nel momento in cui essa si manifesta, il centro di gravità di questa tendenza comincia a spostarsi dall'« inorganicità » al « caos ». Con il surrealismo si pretende per la prima volta e apertamente la

supremazia del caotico non soltanto nell'arte ma anche nella vita. Si viene così alla negazione dell'arte.

Tutto ciò che nella prima metà del secolo sembra spesso più grande, più nobile e più attraente, non è soltanto un residuo dell'antico secolo diciottesimo bensì un prodotto della prima rivoluzione, la quale (questa è la prova della sua interiore legalità) non può tuttavia mantenere il suo livello umano. L'autonomia dell'arte in genere e delle arti in specie è il necessario preludio del loro dissolvimento.

Decorso della malattia.

È utile esaminare non solo dal punto di vista delle categorie storiche ma anche di quelle antropologiche e psicologiche il processo iniziatosi nel 1770, quasi come se si trattasse della malattia di un individuo. In questo tentativo i sintomi sono ricavati solo dalla situazione in cui si trova l'arte. Si può dunque parlare di due attacchi del male: il primo, violento, va dal 1770 circa fino al 1800, e si mantiene fino al 1830 nello stadio acuto (di uno stadio più debole che cade intorno al 1830 e difficilmente riconoscibile non faccio qui parola); il secondo attacco, violentissimo, va dal 1900 circa al 1930, ed è già in atto fin dal 1885. Tra queste due fasi ve ne sono altre due in cui si nota un apparente miglioramento. Descriverò brevemente queste quattro fasi.

Prima fase (1760-1830). – Considerando nel suo complesso l'organismo dell'arte, si ha più che altro l'impressione di un raffreddamento delle forme. Questo è proprio ciò che si suole chiamare classicismo: mancanza di vita. Avversione per ciò che colpisce i sensi (timidezza di fronte al colore nella sua dinamica) e per ogni movimento violento. L'atmosfera dominante è tacita malinconia e tristezza: « il malato piange molto ».[1] Severità verso se stessi. Alti ideali estetici ed etici. I pensieri tendono insistentemente verso il passato, verso la purezza della giovinezza, alla quale si ripensa nostalgicamente; oppure vagano in un utopistico avvenire terreno.

Il momento culminante dei pensieri di caducità e di morte è intorno al 1800. Sono pensieri che si fissano sul profondo legame dell'uomo con la concezione notturna della vita, della natura e dell'antichità, e sulle potenze infere.

Simbolo dell'epoca è la luna. Bella, chiara e fredda, ma recante una luce riflessa, senza forza per riscaldare e senza vita per generare: questa è la formula del classicismo di questa fase.

E insieme compaiono elementi periferici del tutto contrapposti: dubbi sulla dignità e sull'essenza dell'uomo; frenesie di visioni paurose e tormentose (Goya e Füssli). Visioni spettrali. L'elemento caotico tende a salire in superficie.

È, in sostanza, il grave conflitto morale tra un rigoroso super-io, impersonato nella legge morale che è dentro di noi, e gli impulsi caotici e selvaggi.

Seconda fase (1830-1840). – Dal passato il pensiero si rivolge al presente. Dal grande e dal potente si rifugia nel piccolo e nel vicino. Ne deriva un adattamento alla realtà, una limitazione di ciò che è possibile raggiungere.

La posizione spirituale è la rassegnazione e una tacita e malinconica serenità. Giorni alcionèi. Momento culminante dell'umorismo europeo.

Dietro tutto questo, profondamente nascosta ed espressa in determinate forme (caricatura), è una segreta demonìa (Daumier, Blechen).[2]

Terza fase (1840-1885). – Un occhio acuto può ancora distinguere l'irrigidimento che è stato superato da un'apparente guarigione.

Sembra che si sia riusciti a ristabilire la situazione anteriore alla malattia. Risveglio dei sensi, del còlore e del movimento, spesso con intensità maggiore. Apparente attività. Rapporto positivo con la propria epoca, ben diverso dalle fratture (del 1800 circa) tra senso di smarrimento e utopia futurista. Fede nel progresso, cioè nel miglioramento e nella guarigione.

Umore: allegria morbosa dei tubercolotici. Orientamento dionisiaco, spesso meno spontaneo che non affermato e dimostrato coscientemente. Un non so che di forzato, di teatrale (Nietzsche) che nasconde gravi tormenti e inquietudini.

Tutto ciò è solo l'apparenza di un serio processo relegato nell'inconscio che, fino dal 1885, si manifesta in vari sintomi.

Quarta fase (latente fin dal 1885, manifesta fin dal 1900). – Il mondo, l'uomo e la natura si estraniano gli uni dagli altri. Dominano la disperazione e la paura.

Nuovo raffreddamento delle forme e, insieme, dissolvimento di esse. La situazione oscilla continuamente tra gli estremi. Profonda frattura. Il malato non riesce più a collegare i propri pensieri; si sente in balia di forze demoniache e non ha misura in tutte le sue manifestazioni. Periodica perdita della favella (dadaismo).

Grande inquietudine motoria. Fretta. Oppressioni. Necessità di cambiare continuamente stato. Labilità. Nei confronti del futuro, oscillazione tra una speranza forzata e una estrema disperazione.

Portatori del processo.

I vari popoli hanno in questo processo funzioni diverse.

Per la prima fase sono soprattutto determinanti l'Inghilterra, la Germania settentrionale e, insieme con esse, anche l'America e la Russia. Nell'estrema tendenza di questa fase hanno una funzione decisiva da una parte l'arte della rivoluzione francese, dall'altra la Spagna con Goya.

La seconda fase ha il suo centro di gravità nella Germania meridionale e nell'Austria. La terza fase di reazione è guidata dai paesi che ebbero un'azione determinante anche nel tardo barocco: la Germania e la Francia. Nella quarta fase l'Inghilterra si stacca. Essa ha bensì dato l'avvio alla rivoluzione ma non partecipa alle sue estreme conseguenze. Sono in testa la Francia, l'America, la Germania, la Russia. Nella pittura, soprattutto la Francia e la Germania.

L'Italia, che nelle precedenti epoche del rinascimento e del barocco era stata all'avanguardia, non occupa in tutto il complesso un posto di primo piano e contribuisce con pochi elementi nuovi alle tendenze estreme (futuristi italiani).

Notevole è specialmente la parte avuta dalla Spagna. Per tutti e tre i movimenti rivoluzionari della pittura essa possiede l'uomo destinato a dire una parola decisiva: rispettivamente Goya, Picasso, Dalí. Le si adatta, fin dal primo medioevo, il genere apocalittico. L'arte tedesca è quella che è più fortemente e tragicamente scissa al suo interno. Anche il nord ha ora la sua parola da dire.

Questi cenni non servono a risolvere il problema: lo enunciano soltanto. Si tratta di indagare a fondo dal punto di vista sociologico ed etnico sulla questione

dei portatori dell'arte moderna; e non solo sugli artisti ma anche sui committenti e sul pubblico: compito, questo, del quale si è già parlato. Inoltre occorre riflettere che, almeno fin dal tardo secolo diciannovesimo, il vero e proprio processo è stato in molte guise dissimulato da una *réclame* e da una propaganda dell'arte quale non era mai stata fatta. È innegabile che l'enorme forza spirituale insita nel nucleo dell'arte moderna e pronta a esplodere possa essere usata – e sia anche stata usata – come un « esplosivo » spirituale. Di questo si è parlato soltanto di rado. D'altra parte l'arte moderna ha in sé una forza di espansione veramente straordinaria.

La maggior parte dei movimenti artistici presenta già un carattere mondiale. Tra il 1760 e il 1830 il classicismo raggiunse infatti l'America e l'Australia penetrando in tutti i campi dell'uomo bianco, allo stesso modo di come avvenne più tardi per l'arte dello « storicismo ». Il modernismo dell'architettura è accolto fin dal 1900 anche dai popoli extraeuropei e domina in tutto il mondo. Anche il surrealismo forma cellule dappertutto.

Il presente.

Per quanto appaia azzardato spiegare la propria epoca come una svolta della storia mondiale, non si può tuttavia negare che, dopo il 1930, siano state raggiunte situazioni estreme senza possibilità di paragoni, al di là delle quali difficilmente ci si potrebbe immaginare qualche cosa di diverso da una catastrofe totale o dal principio di una rigenerazione. Non sembra peraltro che si tratti di una delle solite crisi la cui tormentosa consapevolezza rientra fra i tipici segni dell'epoca, ma c'è tutta l'apparenza della crisi che riguarda

l'esistenza dell'uomo. Essa dura fino a oggi e non si vede come possa essere risolta.

[1] Per la parte riguardante l'indagine della storia del pensiero occorre consultare l'articolo di W. Rehm, *Götterstille und Göttertrauer*, in « Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts », Francoforte sul Meno 1924.

[2] Per il demoniaco nel Biedermeier, cfr. l'articolo di H. Pongs, nella rivista « Dichtung und Volkstum », 1936. Per Blechen cfr. il capitolo rispettivo in *Das 19. Jahrhundert...* cit.

Parte terza

PROGNOSI E RISOLUZIONE

« La storia umana si volta verso ciò che è meccanico e demoniaco, ma torna poi alle norme nelle quali si forma un nuovo equilibrio » (Ernst Jünger).

« ...e quello che il centro porta è evidentemente ciò che resta alla fine e che esisteva all'inizio » (Goethe).

Capitolo tredicesimo

VALUTAZIONE DELL'EPOCA

« Bisogna essere del proprio tempo » (Daumier).

Nel giudicare le condizioni dell'epoca come una malattia è naturale una implicita valutazione. Nel momento in cui si considera tutto unitariamente e si esamina la situazione nel suo insieme, cioè come il quadro clinico di una malattia si esprime già una valutazione, si prende un atteggiamento, si decide.

La diagnosi è di per se stessa possibile soltanto a partire da un punto che sia in un certo senso fuori del tempo.

Le condizioni generali possono sembrare normali e soddisfacenti unicamente a colui che, invischiato egli stesso nella situazione venutasi a creare in quest'epoca, crede all'uomo autonomo e nega Dio. Che la eliminazione di Dio porti con sé l'eliminazione dell'architettura e persino anche quella dell'arte, è ammesso dai materialisti coerenti e sinceri. Si nega solamente che queste tappe portino con sé necessariamente anche l'eliminazione dell'uomo in tutta la estensione del termine: che determinino cioè la trasformazione dell'uomo nel subumano, nella macchina umana – il *robot* – o nell'atomo umano anarchico (che però non è soltanto « atomo » nel senso etimologico della parola, poiché è passibile di un ulteriore frazionamento), in ogni caso, però, nell'uomo demonizzato. Si disconosce che nell'essenza dell'uomo sia insita la personalità e che, a

sua volta, la personalità non possa essere definita e mantenuta se non come immagine di Dio. I fenomeni critici nel campo dell'arte e il riconoscimento del loro intimo rapporto mostrano tuttavia che su questo terreno tutto è unità indissolubile, che non conviene valutare positivamente quella parte dei fenomeni che possono essere desiderabili per motivi ideologici e contemporaneamente eliminare gli altri come escrescenze insignificanti o accidentali, le quali potrebbero per così dire essere curate localmente.

In sostanza dunque sono due antropologie, due concezioni generali dell'essenza dell'uomo che lottano tra loro. E questa lotta culmina in un drammatico momento.

La considerazione dei fenomeni artistici mostra però, forse più chiaramente di qualsiasi altra considerazione, che, dovunque ci si trovi, le condizioni non possono in alcun modo essere ritenute normali. Questi fenomeni non sono affatto – come li concepisce lo Spengler – conseguenze naturali di una civiltà che diventa vecchia. Al massimo si può ancora discutere intorno alla loro natura e alle loro origini.

Anche dopo questa diagnosi, l'epoca non può davvero essere svalutata in blocco. Anzitutto un'epoca non consiste solo nei suoi lati negativi. Ci fu nel secolo diciannovesimo – e c'è ancora nel secolo ventesimo – una grande riserva di salute che, nonostante tutti gli assalti, non è ancora esaurita. Esistono strati non ancora intaccati dalla malattia e quindi ancora indenni, sebbene si siano dimostrati finora incapaci di produrre le necessarie forze risanatrici.

Ma c'è un motivo più profondo per cui l'epoca non può e non deve essere condannata sommariamente. « Alla base di ogni smarrimento umano vi è una grande verità, una profonda esigenza del cuore umano. Sarebbe altrimenti inspiegabile come intere generazioni,

anzi interi secoli, siano stati assaliti da questo smarrimento ».[1] E l'epoca non potrà dirsi veramente superata e chiusa fino a quando le esigenze che si manifestano in ogni forma di smarrimento non abbiano trovato, al posto di soddisfazioni apparenti, il loro vero appagamento.

Compito di una critica dell'epoca (intesa come « vera arte del distinguere ») sarebbe quindi di completare la scoperta dell'elemento negativo mediante un'indagine su quanto di veramente positivo fu ricercato su queste false vie. E su questo punto non è ancora stata fatta luce.

Non è lecito dimenticare che « anche la negazione dello spirito è un'opera creatrice dello spirito stesso » (von Einem), più creatrice che non un irrigidimento in uno sterile epigonismo; che l'ateismo può significare un amore di verità intorbidito; che il livellamento senza anima può voler dire una mancata nostalgia di fraternità universale.[2] Vari sintomi nel campo dell'arte denotano forse anche un'autentica necessità misconosciuta, cioè l'impulso verso la purezza, il deciso *aut aut*, il ritorno al primitivo o a ciò che si intende sotto questo nome, il desiderio di librarsi. Perfino nelle visioni infernali dalle quali, nell'arte moderna, l'uomo sembra essere spesso ossessionato, egli tormenta se stesso; spesso si tormenta, però, perché l'idea di Dio o dell'uomo è perduta o sfigurata. « L'uomo sacrifica il suo intelletto non potendo risolvere i conflitti morali e i compiti della vita » (W. Solowjow). Anche il rifugiarsi dell'arte nel mondo del sogno dipende, in sostanza, da un'idea – sia pure esagerata e unilaterale – dell'essenza dell'arte, idea indubbiamente più profonda che non concezione accademica o ingenuamente realistica dell'arte stessa, che all'uomo incolto appare come naturale.[3]

Questi errori possono, in genere, affermarsi solo

perché non lottano con la piena verità che essi non conoscono o non vogliono conoscere, bensì con oscuramenti e caricature della verità. Così l'errore e la reazione all'errore si allontanano sempre più dal centro.

In sostanza oggi si può soltanto arguire che si è lottato (anche se attraverso vie sbagliate e in un primo tempo senza successo) per raggiungere un'immagine più profonda e più ampia dell'uomo e di Dio nell'uomo (forse, soprattutto della prima persona di Dio), e che questo desiderio non soddisfatto ha portato a profonde e terribili esperienze della morte, del caos e della demonìa, le quali offrono lo stimolo verso una grande risurrezione, verso l'ordinamento e la purificazione nelle condizioni dell'uomo e del suo mondo.

Perciò è anche impossibile cercare la guarigione in un puro e semplice ritorno alle condizioni precedenti. Sarebbe negare la verità se si dicesse che proprio nei traviamenti si manifesta un'autentica esigenza. Tutti i tentativi di restaurare l'equilibrio perduto mediante l'introduzione di una più antica immagine dell'uomo, di combattere l'assenza di umanità, caratteristica dell'epoca, mediante un puro e semplice umanismo, sono soltanto espressioni di un desiderio privo di un'autentica forza risanatrice. Sarebbe come se l'uomo triste volesse cacciare la sua tristezza con il proprio abituale sorriso: questo sorriso non potrebbe essere altro se non una maschera. La bella umanità estetica non è un rimedio ma soltanto un « gesto » e tutt'al più un palliativo. La nostalgia per i giorni alcionèi del Biedermeier, del « buon tempo antico », del tempo in cui, almeno apparentemente, l'elemento umano aveva un posto fisso al centro della nuova era è un tentativo per sfuggire alla via più difficile, è una sostituzione del vero centro, nel senso trascendente, con la mediocrità di un puro e semplice *juste milieu*, e significa voler disconoscere che, anche intorno a quella tranquilla

isola ove non spira un alito di vento, si fosse già aperto il precipizio dell'inumano e del nulla.

Ma anche il compito di preservare ciò che è ancora sano non deve consistere nell'aggirare i pericoli. La sostanza tramandata può conservarsi solo se si mantiene in uno stato di continuo rinnovamento. Si potrebbero applicare alla storia delle epoche le frasi di Hegel che parlano della potenza e dell'elemento negativo: « La morte, se vogliamo chiamare così quella irrealtà, è la cosa più paurosa, e mantenere ciò che è morto esige la massima forza. La bellezza senza forza odia lo spirito perché esso pretende da lei ciò che la bellezza non può dare. Ma la vita dello spirito non è una vita che teme la morte e si preserva pura dalla distruzione, bensì una vita che sopporta la morte e in essa si conserva: è la vita dello spirito ».[4] Frasi, queste, che potrebbero anche valere per la via percorsa dall'arte durante il secolo diciannovesimo.

Chi in maniera più esatta ha considerato il problema della conservazione è stato W. Solowjow: l'immagine dell'uomo e di Dio nell'uomo, sia pure apparentemente sfigurata, deve essere trasportata sull'impetuoso fiume del tempo, nella fiducia che essa ne esca trasformata e, insieme, rinnovata. « Se tu, uomo del presente, vuoi essere un uomo del futuro, non dimenticare fra le rovine fumanti il tuo progenitore Anchise e gli dèi Penati della tua patria. Essi avevano allora bisogno di un pio eroe che li portasse in Italia, ma a lui e alla sua discendenza poterono dare soltanto l'Italia e il dominio del mondo. Il nostro santuario è però più grande di Troia e la nostra via conduce oltre l'Italia e oltre l'intera circonferenza del globo terrestre. Il salvatore salva se stesso. Questo è il segreto del progresso; un altro segreto non c'è e non ci sarà mai ».[5]

[1] Möhler cit., I, p. 216.
[2] BERDJAEV, *Von der Bestimmung*... cit., p. 150.
[3] Cfr. Zangerle cit.
[4] *Einführung in die Phänomenologie des Geistes*, Bamberga 1807.
[5] W. SOLOWJOW, *Das Märchen vom Fortschritt*, in « Ausgewählte Werke » (in lingua tedesca, vol. I, Jena 1914; gli altri volumi, Stoccarda 1916-1922).

VALUTAZIONE DELL'ARTE MODERNA

Misure artistiche.

Come la situazione umana può essere giudicata unicamente con il confronto di un'immagine valida di uomo, così anche la situazione dell'arte in genere e delle opere d'arte singole può essere giudicata soltanto prendendo come misura una valida idea di opera d'arte. Per esprimere una valutazione dal punto di vista artistico occorre possedere un'idea chiara di ciò che l'opera d'arte deve essere. Tanto la critica d'arte quanto la storia dell'arte devono basarsi su uno studio serio e profondo dell'opera d'arte stessa.

Non è qui il luogo adatto per mostrare quali siano le tipiche interpretazioni dell'opera artistica (chiaramente espresse o nascostamente presupposte) che lottano oggi l'una contro l'altra, e quale di esse abbia il maggiore contenuto di verità. Qualche cosa si è chiarito strada facendo. Non v'è dubbio che come la scienza antropologica anche quella dell'arte abbia fatto grandi progressi e sia diventata molto più profonda. Tuttavia i risultati non sono ancora penetrati nella generalità delle persone e poco anche nell'ambiente scientifico.[1]

Comunque si deve tenere ben fermo il principio che, come l'essenza dell'uomo è una in ogni tempo, così anche quella dell'arte è una, per quanto diverse appaiano le sue manifestazioni esteriori. I suoi pericoli sono

invece nelle varie epoche assolutamente diversi e legati strettamente ai temi che l'arte si propone in ogni tempo.

Non è possibile valutare esattamente l'arte del nostro tempo se si usa, invece di una misura universale, quella valida solo per una determinata epoca.

L'arte non deve essere misurata in base a una supposta fedeltà alla natura e all'esattezza della rappresentazione, perché già da tempo si ritiene errato ammettere che l'arte di tutte le epoche riproduca la natura o la stilizzi. Dove l'oggetto della rappresentazione è, per l'arte, il mondo ultrasensibile, di cui non esiste alcuna esperienza naturale, l'esigenza di rimanere fedeli alla natura non ha senso; in questo caso la cosa più importante è piuttosto di trasmettere immagini di carattere specifico nella sfera dell'ultrasensibile, aprendo quest'ultima per mezzo di esse. Altrettanto insensato è di esigere (là dove per esempio il soggetto da rappresentare è il mondo del sogno) che le opere d'arte coincidano con la realtà quotidiana. Misurare questi orientamenti dei secoli diciannovesimo e ventesimo su forme artistiche dei secoli sedicesimo, diciassettesimo e diciottesimo, nelle quali si ricercava in certo senso la fedeltà alla natura, sarebbe completamente errato, e la specifica produzione dell'epoca sarebbe così misconosciuta; come se si volesse applicare all'arte del pieno medioevo l'unità di misura delle epoche artistiche antropomorfe. Molti che sono pronti a concedere questo quando si tratti di una miniatura dell'epoca degli Ottoni, esitano ancora a riconoscerlo quando si tratti di opere d'arte dell'epoca nostra, « lontane dalla natura ».

Ma proprio nello sviluppo di mezzi figurativi completamente nuovi e commisurati a nuovi e insoliti soggetti l'arte dei secoli diciannovesimo e ventesimo ha prodotto qualche cosa di eccezionale. Dobbiamo riflettere su questo punto e ammirare la forza morale che spinse questi artisti, per la maggior parte misconosciuti e criticati, a servire i loro ideali piuttosto che cedere ai comodi allettamenti dello spirito non artistico dell'epoca (von Einem), il cui ideale era la fotografia a colori. Spesso esiste anche una notevole arte nel modo con cui le cose più morte, più caotiche, più ripugnanti vengono elevate alla sfera della vita, dell'ordine, della bellezza o dell'umorismo.

Questi prodotti eccezionali dei secoli moderni debbono essere sostenuti anche se bisogna ammettere che le epoche antropomorfe della storia, come la greca, la gotica, il rinascimento e il barocco, sono periodi in cui l'arte è specialmente favorita da un caldo legame tra elemento umano e valore artistico, i quali nei secoli diciannovesimo e ventesimo si trovano invece così spesso l'uno di fronte all'altro, come inconciliabili nemici.

Le opere d'arte non possono, in genere, essere valutate secondo ciò che esse rappresentano. Il ritenere in se stessa non artistica la rappresentazione del brutto è un comunissimo equivoco fra le persone di scarsa cultura che non vogliono ammettere che anche il brutto e il pauroso possano venire mostrati alla luce del bello. Ne fanno fede gli esempi di Grünewald, Bosch e Brueghel. Accanto a questo equivoco sta la concezione terribilmente mediocre, secondo la quale l'arte avrebbe il compito di cambiare la prosa in poesia, di rendere bello ciò che in sé è brutto o indifferente o, peggio ancora, di abbellirlo. Questa concezione rientra ancora completamente nello spirito dell'epoca, spirito che l'arte respinge. Infatti, « l'artista che voglia rappresentare il bello in sé e per sé, che voglia dipingere bei quadri, comporre bella musica, è sulla via che porta a un abisso, il quale può, per reazione, condurre a un altro abisso, che consiste nel rappresentare il

brutto in sé e per sé, dipingere brutti quadri, comporre brutta musica. Un esperimento, questo, che fortunatamente non ci è stato risparmiato ».[2]

Si determina una grande confusione e un grande smarrimento quando l'arte, sviata dalla innegabile esperienza e dalla coscienza di avere nel bello la sua vita segreta, trae la conclusione di dover ora creare il bello in se stesso, materializzarlo invece che trasfigurare la materia.

L'unità di misura umana.

L'unità di misura puramente artistica non è sufficiente per valutare l'arte. Tale unità di misura che pretende di essere puramente artistica, che fa astrazione dall'unità di misura umana (la quale sola autorizza la produzione artistica), non è veramente artistica ma solamente estetica. E l'uso di unità di misura puramente estetiche è soltanto una caratteristica non umana propria di questi tempi, poiché racchiude in sé una proclamazione dell'autonomia dell'opera d'arte la quale, senza preoccuparsi dell'uomo, è paga solo di se stessa: l'arte per l'arte.

Ma, giunti a questo punto subentra la possibilità di un'arte antiumana e, nei suoi limiti estremi, diabolica o nichilista. Usando unità di misura estetiche, quest'arte è difficilmente distinguibile dall'arte vera; è invece chiaramente riconoscibile perché essa non considera l'importanza dell'elemento umano. L'arte extraumana ha un pericoloso fascino per gli spiriti di oggi. E, fino a che nell'immagine si ammira ciò che secondo la propria natura è negazione del carattere umano, questo significa che l'inversione è profondamente radicata. Non è ammissibile che si lodi e si ammiri quello stesso spirito che si pretende di aborrire quando, nella realtà, esso abbassa l'uomo, lo rende folle, lo mette

alla gogna e lo tormenta, quando in nome dell'arte lo denigra e lo degrada spiritualmente. L'arte moderna è, proprio nelle sue degenerazioni più inumane, la prediletta di quegli umanisti malsicuri che giocano volentieri con ciò che è mostruoso ma che poi, indignati, gridano aiuto quando il mostro viene fuori. A questo proposito è opportuno riportare qui una frase dello Stifter: « L'unico peccato mortale nel campo dell'arte è quello commesso contro l'originaria somiglianza dell'anima umana con Dio » (1847).

Da questa angolatura i momenti culminanti dell'arte dei secoli diciannovesimo e ventesimo si trovano sempre là dove, in mezzo a queste nuove e inaudite minacce all'uomo e al suo mondo, l'idea dell'uomo nell'arte è tenuta ferma nella maniera più perfetta; ciò significa che essa è rinnovata. L'arte dei secoli diciannovesimo e ventesimo è grande e forte quando può tenere ancora in tensione la nuova terra scoperta dell'extraumano (*The waste land*, di T.S. Eliot), per giungere poi alla integra idea dell'uomo. E questo può avvenire in vari modi. I grandi geni del tempo sono quegli artisti che non hanno evitato il nuovo, e neppure tentato di sottrarsi al pericolo, o di salvarsi nei « rifugi », o di mascherare con vuote forme umane questo inevitabile carattere extraumano che si apriva loro davanti, ma che in mezzo a queste disperate situazioni e a queste tentazioni ingannevoli, spesso soffrendo profondamente e giungendo alle soglie della disperazione, hanno trasportato oltre l'abisso l'immagine dell'uomo. Un grande esempio è per noi Daumier, un altro è Van Gogh. Tuttavia sarebbe ingiusto trascurare, oltre questi grandi, gli altri nei quali la conservazione dell'elemento umano non è così manifesta: non è una fiamma ma solo una scintilla.

L'arte dei secoli diciannovesimo e ventesimo va verso la rovina, e proprio quando essa si muove in

quei campi marginali soltanto per avere nuovi stimoli o per il desiderio di trovare in essi ciò che è « interessante ». L'« interessante » appare continuamente come uno dei fondamentali pericoli dell'epoca. Tale situazione è chiara nel contrasto tra Caspar David Friedrich e Turner, appartenenti ambedue alla medesima generazione. In ambedue si nota, infatti, l'impulso verso gli elementi, verso la terra, l'aria, il mare nelle loro forme universali. Ma nelle opere del Friedrich questo impulso è legato a una profonda idea dell'uomo, che si sente pieno di timore di fronte a questi elementi. Perciò l'arte del Friedrich è di un grado umanamente superiore, nonostante certe sue durezze tecniche. Ma nell'arte del Turner, molto più virtuoso quanto a tecnica, manca questo indispensabile equilibrio: essa cade spesso nell'« interessante », nel vuoto interiore ed esteriore, nella « pirotecnica » dell'artificio teatrale.

Questo affermarsi del nucleo umano nella sua nuova e pericolosa ampiezza è la vera e propria unità di misura per la nuova arte in genere, per le singole arti in specie, per gli artisti e per ognuna delle loro opere.

Ancora un esempio: la natura morta di Kokoschka con il montone. Ciò che si critica in questo quadro non è il soggetto ripugnante: accanto alla orribile carogna, il topo bianco, l'anguilla delle grotte sotterranee e la spirituale parvenza di un giacinto. Il tutto non è antiestetico, al contrario. Il quadro è di rara coerenza e corposità dal punto di vista puramente estetico; v'è una profonda armonia interiore degli oggetti con le forme e i colori; è una orribile « sinfonia della putrefazione ». Si obietta invece che l'opera d'arte ha perduto ogni legame con ciò che è umano e cerca soltanto l'iridescente. Chi s'immerge nella contemplazione del quadro è trasportato nel regno del morboso, e ciò è tanto più pericoloso in quanto il quadro dimostra magistralmente l'elemento seduttore di questo regno, l'incantesimo del « profumo di morte ».[3] Il bue squartato di Rembrandt è, in confronto, un quadro religioso. Se si volesse ancora discutere su questo argomento, ecco altri inconfutabili esempi:

Il carattere inumano e diabolico è reso spesso nelle opere di Ensor con la mescolanza del gusto formale più raffinato ai temi più macabri e sinistri. Inumana e « immorale è l'adorazione della carne in molti dei disegni dello Schiele; tremendo e completamente degenerato è il freddo cinismo delle litografie del Grosz, le quali non rappresentano soltanto la condanna inesorabile di un'epoca di decadenza e della sua vita menzognera, ma rivelano anche la gioia perversa per la putredine ed emanano la scintilla di occhi cattivi che spinge senza misericordia al suicidio ».[4] E, come già sapeva lo Stifter, esistono anche quadri di paesaggi dai quali traspaiono il vizio, la morte, il nichilismo. E quanto più gli artisti sono capaci, tanto più questi fenomeni dell'arte sono pericolosi.

« Oggi esiste una grande capacità. Quasi in ogni campo si notano creazioni virtuosistiche. Nascono opere giudicate eccellenti, anche straordinarie. Ma non di rado sembra che perfino nella creazione più perfetta manchi quel nucleo che in altri tempi faceva sì che anche qualche cosa di meno buono potesse imporsi e divenire essenziale ».[5]

Nei secoli diciannovesimo e ventesimo gli artisti si muovono come sullo stretto sentiero di una cresta: da una parte v'è il minaccioso abisso di ciò che è soltanto interessante, fuori del comune e strano: e questo non è arte; dall'altra vi è una bellezza sterile, irreale e soltanto presupposta, la quale, anch'essa, non è arte.

Soltanto agli spiriti forti è dato procedere su tale cresta. Agli spiriti più deboli manca la necessaria sicurezza.

Il genio acquista perciò, nel secolo diciannovesi-

mo, un significato completamente diverso da quello dei secoli precedenti. Solo il genio porta l'immagine dell'uomo – che sempre più si appesantisce – attraverso i pericoli dell'epoca. « Così il concetto di genio, coniato per la prima volta nel secolo diciottesimo, comincia ad acquistare per la nostra epoca un particolare carattere di fatalità. Il genio è divenuto per noi una imprescindibile necessità onde raggiungere noi stessi ».[6]

La difesa degli estremisti.

« *Quae sursum sunt sapite* » (San Paolo, Col. 3,2).

Ma per giustificare le tendenze estreme dell'arte moderna bisogna riflettere sulla mancata funzione di quelle tendenze conservatrici che, nel secolo diciannovesimo, portarono o avrebbero dovuto portare nell'arte l'immagine dell'uomo. « Anche quanto era buono divenne insulso dopo che le forze creatrici lo ebbero abbandonato. La sua scipita insulsaggine provoca una reazione che conferma e afferma la maggiore intensità, profondità e passionalità dell'elemento cattivo. In quest'ultimo si crede di trovare un contravveleno per la volgarità », che ha perduto ogni vibrazione di trascendenza e si irrigidisce in un basso appagamento. « Spesso ci è dato osservare che i moti determinati dall'odio e dall'inimicizia, i quali racchiudono in sé oscure passioni ed energie demoniache, sono più attivi, più intensi e più interessanti che non quelli le cui forze promotrici sono le cause del buono, ma di un buono che ha scontato le proprie energie creatrici e ha perduto il suo sale che è divenuto freddo e insipido... Intensità e passionalità si avvertono nelle correnti rivoluzionarie che ora sono in atto, nei primi scontri tra il romanticismo e il classicismo, nelle nuove tendenze dell'arte... ».[7]

L'opinione diffusa che questi orientamenti moderni nell'arte sarebbero già su una via che conduce a una nuova arte religiosa è falsa e infondata; ciò significa chiudere gli occhi davanti alla realtà che va invece tenuta sempre presente. Ma essi sono indubbiamente uno stimolo per rendere l'arte religiosa « fervidamente creatrice, acuta e capace alla lotta spirituale ». La loro pretesa di essere all'avanguardia è ammissibile solo « perché, da una parte, gli antichi orientamenti ortodossi dell'arte hanno perso il loro fuoco e, dall'altra, perché esistono movimenti reazionari che propagano l'idea di una pseudoarte banale paga di se stessa e priva di spiritualità ».

Non è invece accettabile quella difesa che spesso si sente fare dell'arte moderna, secondo cui essa sarebbe veritiera proprio perché esprime il caos dell'età nostra. A dir vero, è giusto, dal punto di vista spirituale, considerare « realistica » quella deformata immagine dell'uomo concepita dall'arte moderna. « L'uomo quale essere spirituale e morale appare oggi infatti come una scultura di Epstein o di Archipenko, come una figura di Picasso o di Dalí. Le vere misure e i veri rapporti sono andati perduti, le ipertrofie e le atrofie si accumulano e formano una orribile caricatura » (G. Montesi). Ma questa definizione potrebbe essere usata per giustificare l'arte moderna solo se si accettasse la falsa tesi che l'arte è e deve essere essenzialmente l'espressione dei tempi. E questa tesi è, essa stessa, soltanto il sintomo di un modo di pensare che nasce proprio nella temporalità. L'arte è « espressione del tempo » solo da un punto di vista accessorio ed essenzialmente fuori del tempo: è « epifania » di tutto quanto è indipendente dal tempo, di ciò che è esterno nel riflesso del tempo. La negazione di questo carattere di eternità è, essenzialmente, anche negazione dell'arte. Ed è anche vero che « il talento mediocre è sempre prigioniero

del tempo e si deve nutrire di quegli elementi in esso esistenti » (Goethe). La produzione del vero artista non proviene dal tempo: essa fonda la prigione della temporaneità per divenire creazione. È certo però che, per creare il nuovo, anch'essa deve servirsi degli elementi temporali.

Questo ragionamento, applicato alla nostra epoca, significa che l'artista si trova davanti al compito di « mostrare con immagini del turbato ordine naturale il mai turbato ordine soprannaturale » (J. Schöning). Perciò la grandezza dell'artista « non si misura secondo i bei sentimenti che esso suscita, bensì [e Nietzsche, in teoria, lo sapeva] secondo la sicurezza con la quale il caos obbedisce ai suoi comandi ». E questi comandi l'artista riceve non da un « io » autonomo, ma « dall'alto »; e quando non li riceve dall'alto li riceve appunto dal basso, come nel caso di coloro che a torto si chiamano surrealisti.

Critica concreta.

Tutte queste considerazioni generali acquistano valore solo davanti alla concreta opera d'arte, di fronte alla quale devono essere provate tutte le interpretazioni e tutte le critiche dell'epoca. Il fondamento di questo metodo critico fu formulato dal Novalis in maniera insuperabile: « Si ponga il più esattamente possibile ogni poesia al proprio posto, e questa sarà una critica sufficiente ad appagare l'amor proprio del suo autore ». Porre « ogni cosa nel posto che le spetta » dà spesso risultati semplici e sorprendenti e ristabilisce la gerarchia perduta nel regno dell'arte. Ma ciò è possibile soltanto dove esista e dove sia stata riconquistata una salda concezione dell'essenza dell'arte e dell'uomo.

[1] Cerco di dimostrarlo in un lavoro inedito, *Zur Bestimmung des Kunstwerks*; cfr. anche H. Kuhn, *Wesen und Wirken des Kunstwerks*, Kösel, Monaco 1960 e particolarmente gli scritti di Wladimir Weidlé.

[2] Hetzer cit.

[3] Questa caratteristica non coinvolge affatto tutta la produzione di Kokoschka.

[4] O. Mauer, *Kunst und Christentum*, Vienna 1946.

[5] Jaspers, *Die geistige Situation der Zeit* cit.

[6] W. Furtwängler, *Allgemeinverständlichkeit und Allgemeingültigkeit in der Kunst*, in « Geistige Ueberlieferung », un annuario edito da Ernesto Grassi, Berlino 1940.

[7] Berdjaev, *Von der Bestimmung...* cit.

Capitolo quindicesimo

L'ARTE MODERNA COME QUARTA ÈRA DELL'ARTE OCCIDENTALE

« Siamo alla fine... » (Chr. Morgenstern).

Si riesce a comprendere ancora più chiaramente il carattere dell'arte moderna quando si cerchi di confrontarla con l'arte occidentale delle altre epoche dalle quali essa ha avuto origine e nelle quali essa affonda le sue radici. L'arte moderna infatti, intesa come un tutto unico, assumerà un giorno – perfino quando essa si dimostri caotica – tutti i caratteri di un'epoca chiusa, anche se di quest'epoca non si riesce ancora a vedere né la fine e neppure la forma della fine.

Le epoche dell'arte occidentale esaminate nel loro complesso possono essere caratterizzate nella maniera più sicura se si giungerà alla comprensione di ciò che l'arte in ogni tempo esprime. Esse si distinguono non tanto dai caratteri stilistici intesi nel senso ristretto della parola bensì dall'esistenza o dalla assenza di grandi temi unitari dell'arte, dal sorgere o dallo scomparire di determinate specie artistiche, dal rapporto dell'osservatore con l'opera d'arte, dalla velocità, dal ritmo e dalla forma del loro decorso, ecc. e, ancor più, dall'interpretazione di ciò che deve essere, in genere, arte e quadro.

Non sempre, infatti, l'arte è stata arte; essa ha cambiato non di natura ma di posto e d'importanza nel complesso della vita umana. E anche le opere dell'arte occidentale, quelle per esempio che vengono

chiamate quadri, sono così diverse nel loro profondo significato originario e nel loro intimo scopo che non è facile, anche per un osservatore attento, definirle in blocco con lo stesso nome di quadri.[1] Non è un diverso atteggiamento del medesimo tema quello che distingue un quadro di una chiesa romanica da quello di una casa privata olandese, ma un completo spostamento dell'origine e della definizione di ciò che in genere viene chiamato quadro. Non vale e non è neppure giustificato guardarli ambedue con i medesimi occhi, metterli l'uno vicino all'altro in un museo o come ornamento di un ambiente, come oggetti simili. Ogni quadro ha in sé il proprio mondo e il proprio ambiente. Da un punto di vista rigoroso, soltanto determinati gruppi di quadri, a cominciare dai secoli quattordicesimo e quindicesimo e, in seguito, specialmente nei secoli diciannovesimo e ventesimo, hanno il loro giusto posto in collezioni e musei, presso amatori o critici d'arte, come riflessi della natura o come composizioni o addirittura come oggetti d'arte; per giungere a questa posizione è stato necessario percorrere una lunga via. Le opere precedenti – ma anche quelle molto più tarde – sono manifestazioni di tutt'altra specie, alle quali un'epoca non potrà mai rendere del tutto giustizia con le sue collezioni d'arte, la sua propaganda o con i suoi intenditori e storici dell'arte.

« Si delineano profondi avvenimenti, passano anni, decenni e secoli precipitosi che mutano il senso di ciò che per l'uomo è arte, e si frappongono fra le varie tappe di un regolare sviluppo ».

Si distinguono così nell'arte della grande civiltà occidentale quattro periodi, di cui i due centrali sono più strettamente legati l'uno all'altro per il loro tema fondamentale che si dimostra affine.

Primo periodo: Dio-sovrano (preromanico e romanico, 550-1150).

Scopo del primo periodo è quello di servire Dio. Compito esclusivo dell'arte è l'opera d'arte unitaria della chiesa. E in questo è già insita la distinzione tra arte romanica e arte dell'Oriente cristiano, cioè bizantina. Nell'Occidente il polo temporale dell'arte – l'arte imperiale – viene in un certo senso assimilato alla chiesa.[2] Mentre a Bisanzio chiesa e palazzo imperiale stanno l'uno di fronte all'altra come temi artistici sostanzialmente uguali (il palazzo imperiale è molto più ampio della chiesa e offre all'arte temi molto più vari), in Occidente ciò che, oltre le chiese, fu fatto in residenze palatine o vescovadi è solo una parte o il riflesso dell'arte della chiesa.

Come nell'arte cristiana e bizantina, l'esclusivo soggetto dell'arte è il soprannaturale. Edificio e dipinto hanno, si direbbe, un carattere sacramentale e, secondo il principio della « somiglianza dissimile », essi tramandano in segni visibili l'esperienza di qualche cosa che, in sostanza, va oltre ogni esperienza. Uomo e natura sono, per così dire, sollevati allo stato misterioso dell'aldilà.

Le leggi dell'immaginazione figurativa derivano da questo principio. Domina la superficie piana, che ha il suo influsso anche nell'architettura e nel quadro. Esso racchiude la pietra e ne contiene la sua forza, riveste il pilastro, ricopre con fitti rombi il capitello e, come una corazza simile a un guscio di tartaruga, anche la figura scolpita [3] che, a guisa di rilievo, si adatta alle stratificazioni della superficie del muro. L'elemento corporeo non viene rappresentato nella sua realtà terrena. Nel quadro non si vedono né la scultura a tutto tondo né le ombreggiature e non si notano

neppure reali rapporti prospettici nel campo visivo: non esiste infatti prospettiva. In sostanza, quest'arte figurativa sia dell'Oriente sia dell'Occidente – in quelli beninteso che sono i loro rispettivi caratteri – non si è ancora spostata dalla concezione teoretica di quell'immagine che fu definita nel secolo terzo dal neoplatonismo di Plotino e fatta propria dall'arte sacra in età costantiniana.[4] Analogamente, la filosofia cristiana fino alla rinascita dell'aristotelismo si basa essenzialmente sul neoplatonismo.

Il « progresso » dell'arte consiste nell'interpretazione di formule figurative tradizionali. Non esiste ancora uno studio diretto della natura.

L'arte romanica occidentale si distingue dall'arte orientale cristiana non soltanto per la forma dell'edificio sacro ma anche per una concezione essenzialmente diversa della materia e della luce, e per la prevalenza di altri contenuti figurativi, soprattutto però per una diversa immagine di Dio.

L'edificio della chiesa si distingue tanto da quello paleocristiano quanto da quello bizantino per due caratteristiche: la comparsa di alte torri che dapprima sostituiscono le cupole e poi fanno dell'edificio sacro una cittadella di Dio; inoltre, per l'eliminazione dalle pareti del mosaico e del mosaico dorato, cioè degli elementi generatori di luce. Le pareti divengono sempre più solide (sono massicce come nelle costruzioni di civiltà primordiali) e pesanti, mentre nell'arte paleocristiana e bizantina erano delicate ed eteree; esse si stratificano in maniera evidentissima nel portale ricassato, divengono ottuse e di colore terroso. Gli ambienti tendono a divenire oscuri. La luce si è ritirata sui lampadari, come per esempio sulle grandi corone luminose al di sopra dell'altare. Hanno grande importanza gli ambienti sotterranei di culto, cioè le cripte.

Come nell'arte dell'Oriente cristiano, Dio viene

per lo più rappresentato nella sua divinità, Cristo come Pantocrator del mondo e come re. Ma qui si manifesta in misura maggiore il carattere terrificante della divinità e, alla fine dell'epoca, penetrano nell'immagine divina tratti addirittura demoniaci. Cristo viene soprattutto concepito come padre e come tale anche raffigurato. Si ama rappresentare la demonìa degli esseri apocalittici, gli angeli e le gerarchie degli angeli, la lotta di Cristo e delle sue schiere celesti sotto la guida dell'arcangelo Michele, le quali hanno la loro roccaforte nelle facciate turrite rivolte verso occidente e combattono contro le potenze delle tenebre. I temi sono la fine del mondo e soprattutto il Giudizio universale. In una maniera inconcepibile per la mentalità religiosa dell'Oriente cristiano, ibride creature demoniache si affollano sui portali delle chiese e perfino sui capitelli delle navate.

I tratti che distinguono l'arte romanica da quella paleocristiana e bizantina, da un lato hanno radici che fanno capo alla Germania antica, dall'altro ricordano l'antica arte orientale, mentre l'elemento comune consiste in una deviazione dell'immagine di Dio in quella di Dio signore delle schiere celesti e giudice implacabile, davanti al quale i credenti stanno trepidanti e spaventati.[5]

Abbastanza presto si notano, è vero, movimenti contrari che vorrebbero conservare una maggiore affinità con il paleocristiano e che cercano di ristabilire questo stile senza però raggiungere il tipico rapporto di esso con la luce.

Ma, in sostanza, è fuori dubbio che tutto il carattere di quest'arte sia in stretto rapporto con il suo compito religioso e con la sua concezione della divinità.

Secondo periodo: Dio-uomo (gotico, 1140-1470).

L'arte sta sotto l'insegna del Dio-uomo. Si determina un'altra immagine di Dio che cambia radicalmente il rapporto dell'uomo verso Dio.

« Per la nuova pietà, il cui banditore è divenuto Bernardo di Chiaravalle, la figura del Redentore divenuto uomo compare in primo piano... Dio si avvicina all'uomo [nell'intelletto, nell'idea sensibile che ci si fa di lui e nel sentimento] e ha deposto i caratteri regali che ci atterriscono ed escludono ogni rapporto di amorosa confidenza ».[6] « L'amore diviene impulso dominante della nuova pietà, e il reciproco rapporto dell'amore avvicina tra loro Dio e gli uomini ». L'edificio della chiesa diviene immagine sensibile e visibile del cielo (si desidera ora di immedesimarsi anche mediante la vista con il Santissimo), diviene un alto e luminoso ambiente a vetrate pervaso da splendore soprannaturale e adamantino, echeggiante di musica celeste.[7] Cristo non è più padre o giudice severo; si mostra nell'aspetto di una umana sovranità, e vicino a lui compaiono la Madonna e i santi.

L'elemento naturale diviene così degno di essere rappresentato e conquista, l'uno dopo l'altro, tutti i settori del mondo. Ciò che è nobile e insieme tremendo, si scinde nell'umanamente bello – nel grazioso – e nell'umanamente brutto. Nell'immagine dell'uomo come uomo compare, per la prima volta dall'antichità, la scultura a tutto tondo che da rigidi segni figurati si trasforma rapidamente – sempre subordinata all'architettura, cioè posta sotto i baldacchini – in immagini sensibilmente vicine alla divinità. L'ultrasensibile viene concepito in figure sensibili da una fantasia sensibile. Il compito dell'arte subisce così un mutamento. Ha inizio ora, partendo dall'ornamento che si anima

in maniera naturalistica, lo studio della natura e dell'antichità. L'artista laico subentra a quello religioso.

Una volta iniziato, il processo non si arresta. Dopo la scultura a tutto tondo esso conquista la pittura. Con Giotto nasce (è, questo, un avvenimento di importanza universale) una pittura che, nella superficie liscia del quadro, rappresenta i corpi con luci e ombre, nella loro completa rotondità, gli spazi nella loro spazialità, una pittura che concepisce prospettivamente le cose nel loro rapporto visibile. Il dipinto, comprendente in sé pittura, scultura e architettura, diviene un microcosmo, il successore cioè, della cattedrale.[8] Esso procede cominciando dalla rappresentazione di avvenimenti e di figure sacre, collocati su una « scena », per giungere poi alla loro rappresentazione nella realtà (sembra che proprio in quel preciso momento essi stiano davanti a noi) e alla loro proiezione nel presente. Tutto il mondo che ci circonda viene così santificato e scoperto passo passo. Nel punto culminante di questo cammino progressivo stanno le rappresentazioni che tendono alla veridicità di una immagine riflessa in uno specchio (van Eyck).

Accanto alla tendenza che mostra la seconda persona di Dio e il mondo sacro prossimi all'uomo, sorge prestissimo un'altra tendenza che cerca, mediante il sentimento, di avvicinare ancor più Dio e l'uomo rappresentando l'Uomo-Dio nell'umiltà, fragilità e miseria, nelle quali si manifesta la sua natura umana. È questo il momento in cui si creano le immagini dell'« Ecce homo », della « Pietà », della « Lamentazione su Cristo », ecc.; e le scene sacre vengono trasferite nel comunissimo ambiente di tutti i giorni – che ne viene valorizzato –, per esempio nelle strade o nelle stanze di una città medievale. Tali scene si presentano alla realtà con uno spirito nuovo. Questo tipo di arte figurativa che si abbassa fino alle rappresentazioni della

vita quotidiana apre davanti a sé un immenso campo di osservazione della natura. Gli appartiene strettamente una forma semplicissima di edificio sacro che, in contrasto con lo sfarzo sbalorditivo di vetri e di gioielli usati per la costruzione della cattedrale, vede nella chiesa stessa qualche cosa di profano, un puro e semplice locale di riunione, in cui è sacro solamente l'altare sul quale si forma la nuova opera d'arte unitaria del tardo medioevo, l'altare a sportelli tardo-gotico.

L'immagine di devozione prende sempre più il sopravvento. Man mano però che procede la soggettivazione dell'arte, si smembra il complesso dell'arte sacra. L'antica unità si frantuma sempre più in molte cappelle, in molte singole immagini di devozione.

Poiché all'uomo, per l'umanizzazione della seconda Persona, spetta un nuovo significato e poiché l'arte diviene ora capace non soltanto di elevare lo spirito ma anche di deliziare l'occhio, si forma un secondo polo profano dell'arte nella sfera privata del castello e, poco dopo, della casa borghese, e si notano i primi inizi di un'arte che, come i « romanzi » del tempo, non è più legata alle cose sacre e svolge nuovi temi puramente profani.

Terzo periodo: uomo-Dio e uomo « divino » (Rinascimento e barocco).

L'arte religiosa sta sotto l'insegna dell'uomo-Dio. Della doppia natura dell'uomo si pone in luce soltanto la sua grandezza e si sorvola volutamente sulla sua bassezza e sulla sua miseria. La figura dominante dell'epoca è l'« uomo grande », l'uomo « divino » sia nella sfera sacra sia in quella profana. L'uomo viene enormemente innalzato. Egli è non soltanto l'immagine di Dio ma il luminoso riflesso della sua magnificenza e della sua immagine, anche nella forza creatrice. Tale

concezione fa sì che la forza creatrice dell'uomo si sviluppi enormemente. Si accumulano, l'una sull'altra, espressioni relative alla grandezza dell'uomo. L'uomo divino (il santo e, secondo un altro punto di vista, il principe) costituisce in un certo senso un trapasso dall'uomo a Dio; il corpo dell'uomo sperimenta una grandiosa trasfigurazione, incomprensibile senza la fede nella risurrezione della carne. La perfezione del corpo viene intesa come immagine di quella dello spirito, la nudità come immagine di purezza e verità.

Cristo viene considerato soprattutto come il Risorto nella carne, il Vincitore sulla Morte; viene visto in tutta la sua nobiltà di trasfigurato, nella sua bellezza e forza sovrumane: fisicamente come un atleta. Anche nella morte e nel martirio risplende già, dappertutto, la forza trionfante. Terra e cielo si compenetrano. Di tutto ciò è espressione visibile la pittura dei soffitti che ora (esattamente tra il 1470 e il 1760) vive la sua grande fioritura. Gli sforzi dell'uomo sono protesi verso la pienezza e verso sfere superiori. Tema dominante diviene il « trionfo ». Ciò si nota nella nuova struttura dell'edificio sacro che fa la sua apparizione già intorno al 1470 e che per tre secoli crea, nelle forme, i suoi canoni e si pone completamente sotto l'insegna dell'elemento trionfale. Compare inoltre la colonna trionfale cristiana (colonna della Trinità e della Madonna). Le « Ascensioni al cielo » e le « Apoteosi » divengono i grandi temi centrali dominanti della pittura religiosa che fa da guida alla pittura dei soffitti. L'edificio sacro trova il suo coronamento nella gloria di luminose cupole nelle quali l'accresciuto spazio terreno s'innalza liberamente e senza sforzo negli spazi luminosi ultraterreni. Tutto ciò non è tanto paganizzazione del cristianesimo quanto cristianizzazione dell'alta antichità pagana.

Adesso però accanto alla chiesa e sullo stesso piano sta la casa dell'« uomo grande », divenuta ora per la prima volta un'opera d'arte unitaria con un'iconologia propria. Essa compare nelle sue espressioni di campagna e di città: del castello e del palazzo. Qui l'antico Olimpo si mette al servizio del culto della divinità, cioè dell'uomo « divino ». I castelli assumono sempre più il carattere di luoghi di culto dell'uomo grande, il quale viene visto nelle due figure principali di Eracle e di Elio. Il mondo luminoso di Versailles è un punto culminante di questo culto secolare. L'assimilazione delle due sfere diviene sempre più forte; le forme dell'una passano in quelle dell'altra e alla fine si giunge alla mescolanza di esse.

Ma, sotto l'insegna dell'uomo eroico, tutto il mondo si apre a nuova vita. L'uomo infatti è microcosmo ed è in rapporto di simpatia con il macrocosmo di tutta la natura: dagli astri fino alle creature animate e inanimate, fino al mondo storico e mitologico. Senza sbalzi, in grandi rapporti organicamente dinamici, tutto trapassa nel Tutto: anche ciò che è connesso con i sensi rivela il suo nucleo spirituale. Tutto è, per così dire, formato da un'unica sostanza.

Un organismo di un'unica sostanza è anche l'opera d'arte unitaria, nella quale le varie arti, consertandosi fra loro, giungono all'unità, così come nel dipinto si uniscono, per la prima volta, « ideale e realtà, lontananza e vicinanza, severità e tenerezza, nobile dignità e scherzo sereno ».[9] Ma anche arte e scienza, arte figurativa e poesia, fanno lega tra loro. La nuova anatomia, la prospettiva scientifica, la dottrina degli ordini architettonici, la scienza della iconologia appartengono all'arte.

Ora per la prima volta l'artista diviene incarnazione dell'uomo divino e ne possiede la forza creatrice, diviene artista universale, anzi, uomo universale: un

tipo che compare con Leonardo da Vinci e finisce con Goethe.

Il mondo è una grande scena in cui appaiono Dio e le opere dell'uomo. L'idea del « teatro » acquista un significato profondo in tutti i campi dell'arte e della vita.

Il comportamento interiore dell'uomo è focoso, passionale, entusiastico (quest'ultimo termine dovrebbe essere ancora più esattamente definito per quanto riguarda il suo contenuto). Il suo comportamento rispetto al mondo è di sconfinato ottimismo (solo all'epoca del barocco si giunse a considerare questo mondo il migliore di tutti i mondi possibili immaginabili) e di fiducia nel mondo stesso. Anche in quella vastità dell'universo infinito – scoperto proprio ora – nel quale la terra è divenuta un minuscolo elemento, ci si sente sicuri, e come a casa propria.

Fondamento di questo senso del mondo è una fiducia già quasi temeraria nella bontà di Dio, nella sua misericordia e nella forza della riconciliazione. Il mondo è già sostanzialmente salvato e trasfigurato per opera di Cristo e della sua risurrezione, il male è già dominato, è irreale, è un'ombra che si dilegua.

Movimenti contrari sono il mondo tragico di Michelangelo, il manierismo con il suo senso dominante del dubbio e della paura e il protestantesimo, che dal suo punto di vista religioso non può accettare l'idea dell'uomo « grande ». In esso seguita a vivere l'idea medievale del misero piccolo uomo che viene secolarizzata nell'idea dell'uomo basso e comune e della comune natura che ora diviene degna di essere rappresentata e forma sempre più spesso oggetto di rappresentazione. Il protestantesimo, nella sua posizione verso il culto e il sacramento, non può accettare l'idea dell'opera d'arte unitaria. L'arte sacra si ritira nella casa borghese e vive lì la sua ultima fioritura nell'immagine privata di devozione e di meditazione, e forma altresì nell'opera di Rembrandt una sintesi, unica nel suo genere, dell'immagine barocca del mondo e di quella del tardo medioevo: l'uomo cioè nella sua caducità, visto contemporaneamente umile e nobile, e in tutti i suoi passaggi umani, da quello di mendicante a quello di pontefice-re.

L'unicità dell'epoca consiste nel legame di cristianità e organicità; idea che manca al romanico e al gotico e che dovrà essere rapidamente scontata dall'epoca seguente. Vista sotto un tale aspetto, questa età rimarrà sempre – prescindendo dai suoi lati negativi e dalle sue manchevolezze – un punto culminante della storia universale che può stare alla pari di quella greca.

Gotico e rinascimento-barocco.

Il secondo e il terzo periodo stanno tra loro in un rapporto più stretto: ambedue sono, sia pure in diversa maniera, antropocentrici e perciò vicini, per vari aspetti, all'antichità. Se la vera e propria novità del pieno rinascimento su cui poggia il barocco fa la sua prima comparsa intorno al 1470 (la rinascita delle antiche immagini di divinità, gli ordini architettonici del mondo pagano, la pittura illusionistica dei soffitti e l'idea del « continuo » nell'arte), la serie degli antenati dell'immagine umana rinascimentale risale però, attraverso Masaccio e Giotto, alle rappresentazioni della « vita risorgente » nella cattedrale gotica classica del secolo tredicesimo. D'altra parte, anche le radici dell'immagine umana nell'arte protestante nei Paesi Bassi dei secoli sedicesimo e diciassettesimo si ritrovano nell'umile immagine di Dio del secolo tredicesimo (« stalla e croce »), come anche la costruzione della chiesa protestante ha i suoi precedenti nella chiesa « anticat-

tedrale » degli Ordini Mendicanti. Accanto al gotico comincia a sorgere il rinascimento, accanto al rinascimento e al barocco si spegne il gotico.

Il barocco, e soprattutto il tardo barocco germanico culminante con l'arte di Balthasar Neumann, riesce a fondere organicamente sia il gotico sia il rinascimentale, mentre è escluso un organico legame tra l'autentico stile romanico e il rinascimento-barocco.

Quarto periodo: l'uomo autonomo (evo moderno, 1760-?).

Questo periodo sta sotto l'insegna dell'abisso tra Dio e l'uomo, del presunto uomo « autonomo » e della sostituzione del Dio trinitario con dèi e idoli nuovi: natura e ragione (panteismo e deismo), arte (esteticismo), macchina (materialismo), caos (antiteismo, nichilismo).

I temi, i soggetti e i principi rappresentativi, come pure la tecnica dell'arte, sono stati già definiti.

Così, per esempio, il nuovo affermarsi dell'elemento piano è in rapporto con la definizione fondamentale dell'epoca che dice: l'elemento piano e quello spaziale guadagnano ambedue terreno a spese dell'elemento plastico.

Ma proprio in questa contrapposizione delle epoche si dimostra che anche i tratti apparentemente simili significano, in sostanza, qualche cosa di diverso. Il nuovo dominio del piano nell'arte moderna ha un senso completamente diverso che non nell'arte pregotica. Nella pittura romanica l'attaccamento alla superficie piana è l'espressione dell'aldilà. Nell'arte moderna, invece, il prevalere di essa viene a opporsi a quell'elemento umano nell'arte, strettamente legato a quello plastico; diviene una limitazione della libertà dell'« umano » in favore non di una trascendenza, alla

quale non si crede, ma della « elementarietà ». È una trascendenza dell'elemento umano, non verso l'alto ma verso il basso.

Tutto ciò dimostra che fino all'arte nuovissima e apparentemente secolarizzata i soggetti e i caratteri dell'arte sono determinati da una fede o da un surrogato della fede. Anche se si tratta soltanto della superstizione di una setta moderna. « Perché non esiste e non è mai esistito un uomo che non faccia sacrifici al suo dio o al suo idolo » (Franz von Baader).

Confronto fra i quattro periodi.

Il confronto fra le epoche può essere esteso anche ad argomenti che non sono stati compresi in questo scritto. Così, per esempio, anche le attitudini dell'uomo nei confronti dell'arte sono ogni volta diverse. Mi limiterò a pochi accenni.

Atteggiamento adatto all'arte ieratica è una contemplazione spirituale fatta con « occhio ultraumano », che però nel romanico si muta spesso in una specie di irrigidimento, così come la forza della preghiera monotona può trasformarsi in un balbettio.

Per il gotico – come pure per il rinascimentale e il barocco – occorre invece una contemplazione con sensi chiari e l'uso di una diversa sinestesia di tutti i settori sensibili, i quali prendono tutti parte alla comprensione dell'elemento celeste.

Per l'arte moderna è necessario un isolamento dei vari sensi. Le correnti più recenti usano osservare sia con lo sguardo desto di chi ha vegliato fino all'estremo limite (o di chi è in stato di narcosi), sia con uno sguardo nel quale i sentimenti non appaiono lucidi e chiari, ma oscuri e semiaddormentati, sguardo al quale si giunge tutte le volte che ci si immerge nell'inconscio (così, lo sguardo fisso favorisce la scomparsa del senso

che noi abbiamo degli oggetti comuni e familiari, l'ebbrezza favorisce la labilità del mondo visibile, ecc.). Può insorgere anche il fenomeno dell'« esotismo dei sensi » (Rimbaud).

Le epoche si distinguono, inoltre, per i pericoli a cui sono soggette.

Il pericolo di tutte le epoche ieratiche – nella nostra storia, quindi, di quella romanica – è la rigidezza, la mummificazione, lo schema, il « simile », cioè un modello tramandato.

Il pericolo del gotico consiste nel carattere troppo grazioso, nella somiglianza al giocattolo, nel naturalismo, oppure nell'arido, nel dottrinario, nell'involuto.

Il pericolo infine di tutte le epoche antropomorfe – in questo caso, dunque, del rinascimento e del barocco – è la gara con la realtà (l'illusionismo, lo scambio dell'arte con la scienza, il virtuosismo, l'accademismo).

Anche il modo con cui l'arte « si muove » nell'interno della propria epoca è vario. Nel perseverare dello stile romanico tale movimento si compie da una parte interpretando modelli già tramandati e celando nelle forme già fisse l'elemento nuovo; dall'altra nell'attingere alle immagini primordiali *(typoi)*. Nel gotico il movimento si compie in discesa, nel pieno rinascimento e nel barocco il movimento è ascendente (anche questo dovrebbe formare oggetto di spiegazione). Uno sviluppo, nel senso di sviluppo pieno e organicamente continuo, sembra esistere solo nel periodo rinascimentale e barocco, dove le forme più ampie e più ricche (non però quelle più perfette) compaiono alla fine. La forma storica del movimento spirituale a cominciare dal tardo secolo diciottesimo sembra essere, per così dire, « massimalistica », cioè iniziare con gli estremi e ritornare su posizioni più moderate.

Le epoche si distinguono infine dal rapporto tra

i punti focali della creazione artistica, ossia tra il polo sacro e quello profano, tra chiesa e palazzo. Tali rapporti potrebbero essere simboleggiati nella maniera seguente: associando cioè all'epoca romanica il cerchio che racchiude completamente in sé un cerchio molto più piccolo; al gotico, un cerchio dal quale il cerchio più piccolo, crescendo, esce fuori con alcune sue parti; al barocco, un ovale formato da due cerchi uguali e l'ellissi con i suoi due fuochi. All'epoca moderna invece l'iperbole, in quanto essa si svolge partendo dai due antichi punti focali in direzioni opposte verso l'infinito, verso la maggiore razionalità e la maggiore irrazionalità, le quali si escludono: anche questo è segno della « perdita del centro ».

[1] Parafraso qui alcuni periodi tratti dalle pagine introduttive del libro di E. Buschor, *Vom Sinn der griechischen Standbilder*, Berlino 1942.

[2] Come ha dimostrato la dissertazione di Vienna di F. Unterkircher, questo è il significato dei doppi cori tedeschi.

[3] Hetzer cit.

[4] Cfr. A. Grabar, *Plotin et les origines de l'esthétique médiévale*, in « Cahiers archéologiques », 1945, pp. 15-36.

[5] Cfr. F. Heer, *Reich und Gottesreich*, dissertazione di Vienna, 1937.

[6] G. Weise, *Italien und die geistige Welt der Gotik* (1939), come pure gli altri scritti del Weise ivi menzionati, che molto hanno contribuito alla giusta classificazione dell'arte occidentale, ma che dalla storia dell'arte sono stati tenuti in scarso conto, non portando essi nuovi dati di fatto e non essendo sempre esatti nei dettagli e nei concetti generali. E proprio anche il giudizio sull'Italia è da considerarsi erroneo, come bene ha dimostrato W. Paatz.

[7] Cfr. Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale* cit.

[8] Hetzer cit.

[9] H. Sedlmayr, *Die Wiedergeburt der antiken Götter im Bilde*. Parziale riproduzione in « Piper-Almanach » 1954.

L'ÈRA MODERNA SVOLTA DELLA STORIA

« ...Ci troviamo a un inizio » (Chr. Morgenstern).

La civiltà invecchia.

Ci si domanda se la fase finale di tutte le civiltà determini, in qualsiasi forma, un allontanamento dall'idea umana che viene intesa da ciascuno a suo modo, sia come irrigidimento « cerimonioso », sia come esteriorizzazione, sia come lussureggiare che determina il « colossale » e il « vuoto », sia infine come assenza di anima, come inselvatichimento, come irrozzimento. Ciò che è avvenuto nei secoli diciannovesimo e ventesimo sarebbe allora soltanto la forma specifica con la quale la civiltà « faustiana » dell'Occidente muore: lo Spengler avrebbe quindi ragione.

Anche allora ci sarebbe da domandarsi se tutte le civiltà muoiono allo stesso modo (domanda, questa, che lo stesso Spengler ha posta); se accanto alla morte naturale dovuta all'esaurimento delle forze vitali e alla morte violenta causata da irruzioni di una civiltà straniera dall'esterno non esista anche la morte per malattia fisica e morale; se non esista anche la follia di tutta una civiltà.

Un confronto con la civiltà antica mostra tuttavia che questa, anche nel suo decadimento e nella sua degenerazione, rimane legata all'uomo. Quando si voglia volgere lo sguardo anche ai temi dominanti della tarda antichità, si nota un regresso nel tema che concerne il tempio degli dèi; in sua vece compaiono, come nuovi temi dominanti, l'anfiteatro, le terme e i fori imperiali: tutti, in ultima analisi, luoghi di culto dell'uomo divinizzato, dell'uomo-dio, luoghi nei quali si manifesta, è vero, un'idea degenerata dell'uomo, ma pur sempre dell'uomo. Inoltre non si giunge affatto a una separazione delle specie artistiche. E anche in altre civiltà non si riesce a scoprire nulla di un vero e proprio transumanismo. Assolutamente inesistente come questo è anche la diffusione della civiltà in tutto il mondo.

Nell'intento di definire la posizione storica e la funzione dell'epoca nostra, si dovranno dunque distinguere tre gruppi di fenomeni: l'invecchiamento della civiltà occidentale, la sua disumanizzazione e la sua diffusione nel mondo.

Nella quarta èra dell'Occidente compaiono anche fenomeni che possono, indubbiamente, essere considerati fenomeni di vecchiaia. Una civiltà concentrata in metropoli è sempre una civiltà avviata verso la fine, dovunque essa si manifesti: questo è un criterio assolutamente obiettivo. Anche la diminuzione della fertilità biologica e il decadimento possono essere spiegati, se pure con maggiore prudenza, come fenomeni di vecchiaia. Si potrebbero indicare (ciò che qui non farò) fenomeni dell'arte, analoghi a quelli di altre tarde civiltà; si potrebbe anche andare oltre le tesi dello Spengler.[1] Tali fenomeni non sono però decisivi per determinare il carattere di questa quarta èra.

Le tesi dello Spengler non hanno affatto dimostrato che una civiltà invecchiata non possa rinnovarsi, sia biologicamente mediante la trasfusione di sangue nuovo, sia col riattivarne le forze spirituali, cioè con un rinnovamento religioso, sia, più verosimilmente, nell'uno e nell'altro modo. Infatti, come l'uomo portatore della civiltà, così anche la civiltà stessa è una creazio-

ne che appartiene al mondo naturale ma, nel medesimo tempo, a quello spirituale. Nel misconoscimento di questo fatto mi sembra sia naufragata l'interpretazione della tarda antichità formulata dallo Spengler. D'altra parte le giustificate obiezioni contro lo Spengler non hanno ancora dimostrato che una morte per vecchiaia della cultura occidentale possa essere esclusa o dimostrarsi inverosimile.

La considerazione dell'arte non può portare nulla di decisivo alla soluzione di questo problema. Bisogna rispondere, in questo caso, con un *non liquet*. Questo problema passa di gran lunga in seconda linea davanti al secondo, quello della disumanizzazione.

Disumanizzazione.

I fenomeni descritti in questo libro non hanno, infatti, nulla a che fare con i fenomeni della vecchiaia, perché hanno in sé qualche cosa di veramente unico nella storia.

Se si paragona senza preconcetti il processo complessivo della civiltà occidentale – così come esso si rispecchia nel campo dell'arte – con il processo complessivo di altre civiltà, si vede che la civiltà dell'Occidente ha raggiunto, nella sua quarta èra, uno stadio come non esiste altrove.

Tesi fondamentale nell'opera dello Spengler sulla morfologia delle civiltà è che tutte le culture superiori abbiano gli stessi gradi, ed anzi che le loro fasi siano di durata rispettivamente uguale.[2] In base alle osservazioni che si possono fare, questa tesi deve essere abbandonata. L'impostazione dello Spengler non corrisponde alla realtà. Le civiltà non si distinguono fra loro come si fa tra individui di una stessa specie, perché fra esse esistono diverse specie.[3]

Bisogna dunque tentare una nuova impostazione

che tenga conto di queste condizioni. Tale impostazione avrà in seguito certamente bisogno di essere migliorata. Qui si vuole parlare soltanto di fenomeni che appaiono nel campo dell'arte.

Anzitutto si può distinguere un gruppo di antiche civiltà superiori che possono essere definite come civiltà di uguale grado. Ciò non significa che esse non percorrano le fasi di sviluppo descritte all'ingrosso dallo Spengler. Inoltre una civiltà della metropoli, dovunque essa compaia, è sempre una civiltà avviata alla fine. Ma in tutte le fasi, queste civiltà mantengono l'attaccamento alla religione, ciò che determina anche le loro forme dissolvitrici.

Per quanto riguarda l'arte, esse sono superate soltanto da tre grandi civiltà: la greca, quella dell'Asia orientale (cinese) e quella occidentale (nel suo secondo e terzo periodo), nelle quali si raggiunge un tipo di civiltà « umanista » che ha come centro l'uomo e che gode quindi la *relativa* indipendenza delle arti e dell'artista dalla religiosità.[4] Esse sole raggiungono il livello di un'arte bella, piacevole a vedersi, che si volge tanto all'esperienza dei sensi e al soggetto quanto all'animo, giungendo così a gustare l'arte, a raccogliere gli oggetti artistici, a imparare ad essere conoscitori d'arte. La più sicura prova di questo legame tra l'arte e l'uomo è il sorgere di una pittura soggettiva che conosce la prospettiva (in forme sempre diverse) e l'ombreggiatura, come pure le forme artistiche dell'autentico paesaggio, del quadro di costumi, ecc.

(Non posso occuparmi qui dell'importantissima posizione che ha l'arte islamica, della quale però lo Spengler dà una interpretazione non soddisfacente.)

Questo piccolo gruppo di civiltà forma la specie delle civiltà a due stadi.

Ma una civiltà che, come organismo crescente, dà origine con le sue forze a questo stadio di civiltà uma-

nista, deve essere stata, fin dalle sue origini, diversa. In queste civiltà il primo stadio ha già un altro carattere e un'altra struttura interiore. Il loro ulteriore progresso e la fine sono, anch'essi, diversi.

Questo stadio umanista è stato superato da un'unica civiltà di grado superiore: la nostra. Essa sola raggiunge, nel suo quarto periodo, uno stadio ultraumanista. Essa sola si compone di tre stadi. Nel suo primo periodo essa mostra in certo senso il carattere delle civiltà teocentriche, ma la seconda e la terza fase raggiungono, specialmente nel rinascimento e nel barocco, il tipo delle civiltà antropomorfe. (Per un istante si potrebbe pensare che, sebbene tali esperimenti di pensiero non siano consentiti agli storici, essa sarebbe giunta alla fine con un eventuale irrigidimento del barocco.) Nella quarta fase essa giunge a una forma *sui generis*, che perciò non può essere paragonata, mancando il confronto con altre civiltà.

Diffusione planetaria.

La civiltà attuale si distingue da tutte le altre civiltà non soltanto per questa ultima fase bensì anche per la sua diffusione nel mondo, la quale ha inizio già nella terza fase e che per lo sviluppo di nuovi mezzi di comunicazione ha determinato nella nostra epoca una realtà assolutamente nuova: l'unificazione del nostro pianeta iniziata nel campo della tecnica.

Tutto fa credere che da questa situazione non si tornerà più indietro; che la tecnica rimarrà in vita anche se l'Occidente dovesse tramontare, e insieme con la tecnica anche le sue conseguenze cosmogoniche. Ciò significherebbe, allora, che con la civiltà occidentale si è chiusa l'èra delle civiltà superiori e ha avuto inizio, accompagnata da crisi paurose, un'epoca di unità mondiale, la cui struttura e il cui carattere non si possono

in alcun modo prevedere. La civiltà occidentale, contraddistintasi fin dal suo inizio per un dinamismo smisurato, sembra aver avuto il compito di eseguire questo passaggio. Da una parte, essa è presumibilmente l'ultima civiltà superiore del vecchio tipo, dall'altra essa fa intravedere, nella sua ultima, singolarissima fase, una nuova forma di civiltà, in cui le singole civiltà potrebbero essere tutte superate da una civiltà mondiale di forma ancora indeterminata e indeterminabile. Sotto questo aspetto la civiltà occidentale sarebbe un inizio.

Per intravedere questa possibilità bisogna pensare che la storia della civiltà non comprende solamente le civiltà superiori. Come l'epoca delle culture superiori era stata preceduta da civiltà primitive spazialmente limitate, così all'epoca delle civiltà superiori potrebbe seguire un'epoca della civiltà universale. Se questo avvenisse, bisognerebbe dire che la storia umana, considerata a grandi linee, va verso aggruppamenti di civiltà sempre più vasti.

L'opinione dello Spengler sarebbe con ciò superata, così come avviene per ogni teoria giusta quando essa non viene soppiantata dalla nuova, ma lasciata esistere come valida entro un determinato campo di applicazione. (Ricordiamoci che la fisica « classica » ha ancora il suo valore per il settore centrale di questa scienza.) Quell'opinione sarebbe, a rigore, valida solo per il gruppo delle antiche civiltà a un solo stadio. Del resto mi sembra significativo che lo spirito dello Spengler – esso stesso un sintomo dell'epoca per la sua tendenza antiumanista chiaramente espressa e, come sintomo, giustamente valutato anche da Th. Haecker – potesse intendere meglio di tutti gli altri questo tipo di culture superiori preumaniste. Soltanto in questo ambito, infatti, esistono quelle culture « isolate », mentre dalla tendenza a concepire tutte quante

le civiltà superiori rinchiuse in se stesse e quasi incapsulate traspare in modo assai evidente un frazionamento inorganico.

Possibilità aperte.

Ma, dopo tutto quanto è stato scritto, non è stato ancora trattato il contenuto e il carattere di una eventuale unificazione planetaria del mondo e il progresso delle civiltà in genere, argomento che potrebbe anche determinare un « progresso verso la fine ».

Si manifestano due possibilità.

La prima è la seguente: la nuova civiltà universale porterà, per quanto riguarda l'uomo, il carattere del nostro tempo alle estreme conseguenze. Essa eliminerà l'umanesimo non soltanto nel senso superficiale ma anche in quello più profondo, si irrigidirà nella sfera inorganica e determinerà un regresso, un ricorso a una nuova primitività postumana.

La visione di una simile èra ci appare in maniera ingenuamente sentimentale, e pur tuttavia significativa, nella *Tragedia dell'uomo* di J. Madách. Interpretata molto più acutamente, essa si trova anche nella descrizione fatta dallo Jünger di un'èra che sta sotto l'insegna della macchina con prospettive indefinibili nello sfondo.[5] Obiettivamente la discute lo Jaspers con queste parole: « ...Un mondo da cui esula completamente la fede, nel quale vivono gli uomini-macchina che hanno perduto se stessi e la loro divinità... » è la fine della nobiltà umana e della personalità. Anzi, dietro questa visione si apre la prospettiva abissale del mondo caotico di una civiltà frantumata.

In questo caso, il corso dell'umanità avrebbe avuto come culmine le civiltà superiori teantropiche e specialmente l'Occidente cristiano, il quale, da un punto di vista interiore, avrebbe riassunto in sé e superato

tutte le altre civiltà. L'epoca dal 1760 in poi sarebbe però l'inizio del declino: l'allontanamento dall'uomo.

Veniamo alla seconda possibilità: le condizioni simboleggiate dall'arte del nostro tempo sono solamente un temporaneo passaggio, press'a poco come quando alla situazione di crisi della civiltà antica – che sempre più si esteriorizzava, si induriva e si imbastardiva – seguì la civiltà dell'impero cristiano, cui l'impero romano creò la cornice per la prima diffusione del cristianesimo. A tale unificazione del mondo, dapprima esteriormente tecnica, potrebbe seguirne una interiore, con basi spirituali, che poggiasse su di una reintegrazione dell'uomo, sul ritorno di esso al proprio centro.

W. Solowjow ha cercato di dimostrare questa possibilità dal punto di vista storico-metafisico. Basandosi sul fatto che l'ultima apparizione di Cristo sarà preceduta dalla comparsa dell'anticristo, egli ne trae la conseguenza che ogni qual volta in questo mondo compaia un decisivo e positivo elemento nuovo, esso è preceduto dalla propria caricatura: prima della comparsa dell'uomo, la scimmia; prima della comparsa del Dio-uomo, la caricatura dell'uomo-Dio (monarchi ellenistici);[6] e, alla fine del mondo, « la scimmia di Cristo »: l'anticristo. Così la comparsa della macchina come simbolo di un dominio esteriore del mondo potrebbe preludere alla comparsa di una dominazione spirituale e organica del mondo subumano, a una teurgia. Queste possibilità non debbono essere concepite come profezie alterne; esse riproducono invece di per se stesse il carattere dell'epoca (della quale la nostra epoca presente è soltanto una parte) nella sua duplice faccia di Giano e nel suo inserirsi tra due decisioni storiche estreme.

Infatti, il momento storico che a partire dalla concezione esteriore del tempo appare soltanto come se-

zione inestensibile tra passato e futuro, « ha in sé una propria struttura intricata e temporale che comprende i rapporti con il futuro e con il passato. Il passato non è semplicemente ciò che fu in un momento già trascorso e che ora perciò non è più, ma ha una origine più lontana: è ciò che si inserisce nel presente come effetto di quello che fu, come apporto, sostegno e anche come ostacolo, e costituisce perciò un elemento operante del presente. E, analogamente, il futuro non è semplicemente ciò che deve accadere in un qualsiasi lontano momento e perciò ancora non è, ma è anch'esso, in sostanza, ciò che è contenuto dal presente come compito e scopo, come speranza e timore, e costituisce perciò una parte indissolubile di questo presente. Senza questi rapporti con il futuro, un puro e semplice presente non avrebbe perciò alcun senso ».[7]

Ma non la sola teoria bensì tutto l'uomo decide, mediante la conoscenza e l'azione, se debba entrare nel mondo ciò che è sperato o ciò che è temuto.

« Il massimo compito morale [tanto nella vita individuale quanto in quella collettiva] consiste nel costruirsi la vita al di là della prospettiva del tempo e delle preoccupazioni del futuro » (W. Solowjow), avendo di mira soltanto l'eternità dell'uomo e la sua origine, non già nel tempo ma fuori del tempo.

[1] Cfr. Spengler cit., I, pp. 375 ss.
[2] Cfr. anche G.B. Vico, *Princìpi della scienza nuova...*, Napoli 1725.
[3] A. Dempf ha tentato una differenziazione dello schema delle civiltà superiori costruito dallo Spengler. Cfr. la sua *Kulturphilosophie*, Monaco 1932.
[4] È quello stadio dello sviluppo umano che Jaspers definisce come « epoca assiale ».
[5] E. Jünger, *Der Arbeiter*, Amburgo 1932.
[6] Ma veramente anche Socrate, Virgilio e Giovanni.
[7] O.F. Bollnow, *Das Wesen der Stimmungen*, 1941.

PROGNOSI

« Solo perché non sappiamo capire e indagare giustamente il presente, ci affatichiamo a studiare con spirito il futuro » (Pascal, *Ottava lettera a M.lle de Roannez*, 1656).

Poiché le caratteristiche di questo periodo, come è stato detto, sono uniche, non è possibile fare una prognosi confrontando quest'epoca con altre epoche storiche. La prognosi si otterrà piuttosto bilanciando le forze distruttive con quelle costruttive.

A questo punto è necessario domandarsi se il processo non sia irreversibile. I singoli fenomeni – specialmente l'isolamento delle arti e il loro dissolvimento nella sfera extraartistica, nonché il loro irrigidimento e il loro frantumarsi – sembrano infatti giunti a un punto in cui ci si deve domandare se siano o no già comparse quelle condizioni che Goethe aveva profeticamente descritte nel suo schizzo *Geistesepochen* (Epoche dello spirito, 1818).

« Infatti, al momento in cui si diffonde questa specie di sensibilità, segue immediatamente l'ultima epoca che noi possiamo chiamare prosaica. Essa infatti non vuole umanizzare il contenuto dell'epoca precedente, assimilarlo al puro intelletto umano e all'uso comune, ma vuole attrarre tutto ciò che è più antico verso le forme dell'elemento giornaliero e in questo modo distruggere completamente sentimenti primitivi, fede di popolo e di sacerdoti, e anche la fede nell'in-

telletto che, pur manifestando alcune stranezze, presuppone ancora una lodevole coesione.

« Una tale epoca non può durare a lungo. L'esigenza umana eccitata dai destini del mondo supera, a ritroso, la linea intellettiva, mischia fedi di sacerdoti e di popolo con fedi primitive, si rifà ora qua ora là a tradizioni, sprofonda in misteri, pone le fiabe al posto delle poesie e le solleva a norme di fede. Invece che insegnare intelligentemente ad agire con calma, si spargono insieme, dappertutto arbitrariamente, semi ed erbe cattive; non esiste più un "centro" verso il quale si possa guardare; tutti si fanno avanti come maestri e come guide e offrono la loro completa stoltezza come se fosse un'unità perfetta.

« Viene così distrutto il valore di ogni mistero, la stessa fede popolare viene consacrata; qualità che prima si manifestavano sviluppandosi naturalmente l'una dopo l'altra agiscono ora come elementi in lotta fra loro. E così si forma di nuovo un bailamme, ma non come il primo, fecondo e capace di generare; un bailamme che muore, che imputridisce, con il quale lo spirito divino potrebbe a malapena creare di nuovo un mondo che fosse degno di Dio ».

Ripeto: questo problema non deve essere confuso con quello legato alla caduta dell'Occidente. Per la prognosi (e questo sembrerà a prima vista strano e poco convincente) è del tutto indifferente se si crede, con lo Spengler, a una morte della civiltà occidentale o se non ci si crede affatto. Le condizioni qui descritte non si limitano infatti più al solo Occidente; esse continuerebbero indubbiamente a esistere in varie parti del mondo anche se l'Occidente tramontasse. Oggi esse sono già « planetarie » e lo diverranno ancor più. La nuova arte del costruttore, la sua vittoria sull'architetto è un dato di fatto « planetario ». La resistenza che si nota in vari punti sembra essere però di diversa intensità. Il turbamento non giunge dappertutto fino al midollo vitale. Ma, considerata in se stessa, la situazione generale è « planetaria ». Da essa dipende il sussistere o meno dell'uomo superiore.

Alla domanda se il processo sia o no divenuto irreversibile non si può dunque rispondere, neppure facendo confronti con altre civiltà.

È invece importante esaminare la situazione presente con pazienza, prudenza e con un'intelligenza che sia la più acuta e la più obiettiva possibile, e vedere se forze salutari – pure ancora all'inizio – si muovano in essa e quali siano le loro possibilità. Per fare questo non si deve guardare verso i margini, dove i sintomi della malattia si manifestano in maniera esagerata, ma indagare nella zona centrale. Poiché non è stato fatto un esame approfondito, il terreno non può essere ancora sondato. Esistono inoltre dei limiti: ci sono zone, e forse sono proprio quelle essenziali, che si sottraggono completamente al sondaggio e che potranno essere conosciute soltanto quando l'epoca sarà già chiusa e superata.

La situazione nel campo dell'arte.

Se si considerano sotto questo diverso punto di vista i fenomeni nel campo dell'arte, si ha l'impressione che, almeno per il prossimo futuro, non ci si possa aspettare un mutamento sostanziale.

Osservando i compiti che si impongono non si vede se si stia formando un nuovo centro, anzi non si vede neppure come esso possa formarsi. In tutto ciò noi non possiamo esercitare alcun influsso. Nuove forme di culto visibile che condurrebbero a una rinascita dell'edificio sacro non possono essere né immaginate né ideate. Nonostante tutti i tentativi non sembra che ci sia da aspettarsi un rinnovamento dell'edificio sa-

cro. La mancanza di ogni indizio che preannunci una nuova immagine profonda e valida di culto e le perplessità in cui si dibatte la iconologia dimostrano che questo rinnovamento è ancora lontano. Sembra che – se davvero deve e può avvenire – esso debba essere preceduto da qualche cosa di diverso.

La molteplicità dei vari temi architettonici rimarrà indubbiamente anche nel futuro, e continuerà a esistere il problema se si debba cioè unificarli tutti o differenziarli fra loro, non soltanto nei loro schemi ma nel loro aspetto e nel loro stile, che però non deve essere inteso nel senso formale.

A questo punto – dopo che la smania di livellamento si fosse esaurita e i più antichi tentativi di pluralismo fossero falliti – sembrerebbero aprirsi due possibilità. La scelta non spetta però alla teoria ma a quella fra le esigenze che è la più profonda.

Una delle possibilità potrebbe consistere nel riconoscere che la trasformazione dell'architettura nell'edilizia degli ingegneri ha di nuovo sottratto all'arte la maggior parte dei settori dell'architettura. Con questo si verrebbe a sgombrare l'antico ambito dell'architettura e si renderebbe quindi libero il posto per la chiesa, per il monumento sepolcrale e commemorativo. Ciò significherebbe che, se ne è in grado, l'arte potrebbe ritirarsi di nuovo nello stretto ambito della sacralità, come avveniva un tempo agli inizi delle grandi civiltà. Il successo del livellamento potrebbe pertanto consistere proprio nell'aver dato limiti all'arte, ciò che significherebbe una concentrazione dell'arte stessa.

Al contrario, un nuovo pluralismo (un pluralismo dell'essenza artistica, di cui si è parlato precedentemente) avrebbe come risultato di conservare, l'uno accanto all'altro, rinunciando all'esigenza di uno stile unitario, tutti questi temi che nel corso del tempo hanno portato a una forma durevole; esso li conserverebbe

in questa stessa autentica forma, cercherebbe il nuovo proprio in questa molteplicità delle sfere dell'arte. Il nuovissimo compito sarebbe proprio quello di dare a questi temi un ordine ragionevole, una gerarchia, lasciando libero in cima a essa il posto per la nuova forma dell'edificio sacro. Anche la civiltà abbraccia, del resto, creazioni di varie epoche.

Questa gerarchia di temi stabilirebbe al tempo stesso anche un rapporto organico con il passato. Essa non negherebbe completamente il passato, come fu fatto nella prima e nella seconda rivoluzione con il cieco motto: « Bisogna ricominciare tutto da zero »; motto peraltro ribadito anche dalla pretesa che l'arte dovesse, non solo allora ma sempre, in ogni generazione, ricominciare da capo. (Oltre l'inevitabile smembramento dello spazio, dell'uomo, della natura, questa teoria avrebbe finito col portare al completo frazionamento dell'epoca.) Essa quindi non negherebbe il passato, ma non assumerebbe un'epoca del passato come modello, eccetto che per i suoi valori eterni che si trovano fuori del tempo e che sono destinati a essere tramandati.

Tale gerarchia di temi sarebbe, per così dire, pluridimensionale nel tempo, dal momento che essa conserva in sé, superandoli, i valori di epoche diverse.

Delle due possibilità, questa è senza dubbio la più moderna.

Soltanto un rinnovamento dell'arte figurativa sacra potrà portare nel campo della pittura e della scultura nuovi temi autentici e sottrarre queste arti all'arbitrio di una fantasia dispersiva. « Nemica principale dell'esercitazione artistica resta pur sempre la speculazione, e ad essa bisogna sempre riferirsi quando non esista alcun motivo per dover creare un'opera d'arte »: così si era già espresso Hans von Marées. Ma la casa borghese oggi non è più in grado di offrire temi natu-

rali: ritratto e paesaggio vegetano ancora soltanto per forza di inerzia. Ma le nuove forze si dimostrano incapaci di introdurre temi fecondi nelle arti figurative, e le hanno relegate nelle mostre d'arte.

Quando si esaminino i singoli campi dell'attività artistica, per vedere se e dove vi siano segni di guarigione (bisogna tenere presente che proprio gli indizi che si dimostrano promettenti corrono spesso il pericolo di essere trascurati) si nota che l'unico ambito in cui, almeno in alcuni settori, si è forse determinato un indiscutibile miglioramento rispetto alle condizioni precedenti, è quello dell'arte sepolcrale. La decadenza del monumento funerario che visse la sua ultima e grande fioritura intorno al 1800, all'epoca cioè in cui si sentiva più profondamente il legame con la morte, è uno dei caratteri terrificanti dei secoli diciannovesimo e ventesimo. Il disprezzo per l'uomo non appare mai tanto oppressivo quanto nei cimiteri e negli usi sepolcrali delle grandi città moderne; né tanto assoluta appare la mancanza di cultura. Infatti, ogni civiltà poggia non solo sul culto della terra ma anche sul culto dei morti: se non c'è rispetto per i morti non ci può essere neppure rispetto per l'uomo. Su questo antichissimo fondamento, che è la base interiore della religiosità, poggiano anche tutte le religioni più alte e più luminose e, quando se ne distaccano troppo, corrono il rischio di volatilizzarsi nella sfera spirituale.

Potrebbe darsi che in questo ambiente si preannunciasse un rinnovamento dell'arte sacra a cominciare dalle sue fondamenta. Qui infatti, nella vera e propria sfera della morte, la morte deve essere spiritualmente superata per dar luogo alla vita superiore. Perciò i grandi culti funerari stanno all'inizio di ogni civiltà.

Ma questa è, per il momento, soltanto una lontana possibilità.

La situazione nel campo della civiltà materiale.

Poiché l'arte stessa è solamente sintomo di una turbata situazione complessiva dell'uomo, bisogna esaminare se in altri campi dell'operosità umana il processo morboso non sia già entrato nella fase decrescente e con un'evidenza maggiore di quanto non sia accaduto nel campo dell'arte. Alcuni indizi di ciò esistono effettivamente nel rapporto che l'uomo mostra di avere con la terra.

La terra, della quale l'uomo vive, costringe quest'ultimo a riconoscere che certe forme del suo pensiero e della sua azione sono deleterie e conducono letteralmente alla rovina. Il pensiero inorganico e meccanico viene smentito dalla terra stessa; nel sistema di coltivazione della terra si nota infatti il sorgere di determinati orientamenti che, non senza fatica, mirano a restaurare le condizioni naturali e perciò, in un certo senso, le basi di una civiltà superiore. La coltivazione della terra, delle sue piante e delle sue creature, come pure il culto dei suoi morti, è infatti, e soprattutto, « cultura ».

« L'America settentrionale offre un esempio impressionante (che, del resto, ha paralleli anche altrove) del punto al quale si possa giungere. Per ottenere raccolti che rendano al cento per cento, nelle vaste praterie dell'Ovest... è stato sradicato ogni arbusto, ogni cespuglio selvatico per coltivarvi il grano.[1]

« Oggi questa enorme estensione di terra è abbandonata e sta diventando deserto. L'antico terreno coltivato a grano è divenuto preda del vento, e da anni la sua polvere passa come una bufera sulla metà del continente per precipitare poi nell'Oceano Atlantico. Soltanto l'11 maggio del 1934 furono portati via dal vento 300 milioni di tonnellate di terreno fertile; 45

milioni di ettari di terra nell'Illinois, nel Maryland e nella Carolina del Nord sono andati distrutti, 55 milioni gravemente danneggiati, 45 milioni minacciati di distruzione. Con il governo americano una leva di 650.000 lavoratori vuole ripiantare miliardi di alberi per arginare il regresso dell'area coltivata, sempre in diminuzione verso oriente. I tentativi saranno inutili fino a quando queste misure protettive saranno concepite con spirito essenzialmente meccanico.

« Questo sia detto per ciò che riguarda gli effetti fisici sull'agricoltura di ieri; quelli metafisici non sono migliori.

« Costretta da una dura necessità, l'America fa oggi press'a poco l'opposto di quello che noi abbiamo ritenuto, fino a oggi, essere ancora giusto.[2] Essa scuote l'eredità e le conquiste del secolo diciannovesimo e cerca sistemi di lavoro che non sono se non un ritorno a tradizioni medievali. [Non però ritorno al medioevo!] Essi delimitano i campi con curve di livello eliminando l'angolo retto; noi invece, che abbiamo necessità di avere campi ad angolo retto, usiamo praticare la rettificazione dei nostri ruscelli e dei nostri fiumi. Essi creano terrazzamenti nel terreno collinoso; noi invece regoliamo i nostri campi secondo la bonifica del terreno. Essi danno ai loro campi la forma di sottili strisce per avere, insieme e le une vicine alle altre, diverse specie di frutti; da noi si cerca invece di ottenere appezzamenti sempre più vasti forse per la nostalgica ammirazione di quelle immagini del Far West che, sino dall'infanzia, si erano impresse nella nostra mente e nelle quali falciatrici tirate da trentadue cavalli lavorano continuamente su campi di grano vasti come provincie. Essi piantano siepi e boschetti; noi sradichiamo quelli che non sono ancora stati messi sotto il controllo di istituzioni che proteggono la natura. Negli angoli dei campi, essi seminano miglio, saggina, girasoli, ecc., da usare come foraggio per gli uccelli e per la selvaggina; noi, invece, strappiamo a questi ultimi l'ultimo spazio per il loro nido e la loro vita. Essi allevano nuovamente il castoro perché costruisca senza spesa gli argini alle correnti, raccolgono acqua negli aridi letti dei fiumi e introducono pesci dove finora non potevano viverci; noi invece distruggiamo ricchi vivai di trote. Con quei mezzi semplicissimi da noi disprezzati (fosse scavate a mano, pozze, stagni, argini di terra) essi raccolgono l'acqua di tutti i corsi, la pioggia e la neve, per immetterle poi, senza che vadano perdute, in corsi sotterranei; noi facciamo invece defluire l'acqua da intere regioni. Essi cercano, con gli stessi mezzi, di trattenere nel solco ogni granello di terreno coltivabile; e noi lo lasciamo andare al mare come un detrito di fiume e lo recuperiamo nelle lagune con minima fatica per fargli poi risalire i fiumi sotto forma di melma su barche da rimorchio. L'immagine sognata dall'ingegnere del *Soil Conservation Service* americano è un paesaggio tutto cosparso di boschi, cespugli, siepi, pozze d'acqua, vivai; un paesaggio campestre con piccoli mulini a vento e piccole centrali elettriche, una campagna nella quale il contadino coltiva tutto ciò che il terreno può dare, un paese nel quale tutti gli artigiani ritornano: un vero e proprio paesaggio dell'antica Europa; quel paesaggio che noi seguitiamo ora a distruggere perché non ci siamo ancora liberati dallo spirito meccanico del secolo diciannovesimo ».[3]

Basti questo solo esempio.

Per quanto consolante sia vedere iniziato, almeno in un settore dell'umanità, il superamento dell'ordine innaturale e il ritorno a quello naturale, non come programma astratto e romantico, ma come conseguenza pratica, è pur sempre ancora incerto se queste tendenze siano abbastanza forti per respingere durevol-

mente quelle che portano alla rovina. Tuttavia questi risanamenti parziali penetrano fino al nucleo del processo. Essi sono, per così dire, la dimostrazione di come la vita stessa potrebbe operare un cambiamento e fanno grandemente sperare che un simile autorisanamento possa compiersi anche nel campo spirituale.

La situazione nel campo spirituale.

Il primo indizio che suscita speranza è che molti ricominciano a rendersi conto della fatalità della situazione in modo da non considerarla più una situazione « liberatrice ».

Spetta a noi cercar di rafforzare questa opinione; lo sentiamo come nostro preciso dovere. Per far questo occorrono dimostrazioni concrete che facciano comprendere quale valore abbia, per la vita stessa, la giusta conoscenza di tale situazione, proprio quella giusta conoscenza che troppo a lungo è stata sbandierata come nemica della vita. « Essa non deve però basarsi soltanto sulla teoria bensì anche sulla pratica; deve cioè trasformare moralmente la vita e spronare verso una giusta gerarchia dei valori ».[4]

Con tutta la forza spirituale di cui è capace, la scienza deve chiarire tutto fino in fondo: come dal punto di vista puramente scientifico sia ingiustificato, non obiettivo e niente affatto positivo trasportare quella maniera di pensare e di considerare le cose – che, peraltro, applicata all'inorganicità poteva essere giustificata e avere anche un certo successo – in quelle forme superiori dell'essere, nelle quali l'uomo ha la sua vera patria; come un simile procedimento sia inoltre nemico della vita e dello spirito: esso infatti devasta e uccide. Si ricordi a questo proposito che le forme superiori per razionalità ed esattezza, le quali si adattano veramente ai propri soggetti e che mostrano una

« scientificità » alla quale noi aderiamo completamente, sono del tutto diverse da quelle del campo dell'inorganicità e cominciano solo adesso a svilupparsi. Le suddette opinioni si manifestano dunque già oggi e sono sostenute persino dai capi dell'estremo modernismo il quale era, appunto, soltanto attuale ma non moderno nel vero senso della parola.[5]

Questo servirà di incoraggiamento per coloro che, favoriti dalla natura poiché in possesso del dono di una vivace intuizione e di una autentica sensibilità per le « qualità » e per i simboli, ma intimiditi dall'esistenza di prove solo apparentemente logiche e forbite e dal freddo scherno di spiriti bassi, si ritengono una minoranza destinata a scomparire, senza pensare che potrebbero essere, invece, le cellule dalle quali può venire la guarigione. Inoltre, qualche elemento ritenuto fino a ora « arretrato » potrebbe servire da punto di partenza per un vero progresso interiore.

Noi non crediamo di poter ottenere la guarigione mediante la conoscenza, ma crediamo di poter generare e rafforzare, attraverso una conoscenza migliorata e approfondita, le forze risanatrici e generatrici.

La prognosi, che è soltanto teoretica e il cui risultato resta ancora incerto, può essere così superata e divenire, come l'ha definita Jaspers, una « prognosi risvegliatrice », nella quale tutti possono ancora cooperare per decidere quello che deve accadere.

Il risultato essenziale di queste constatazioni, alle quali spetta il merito di suscitare una forza generatrice, io lo vedo nelle prove inconfutabili che ne sono derivate, le quali hanno dimostrato come il sogno dell'uomo autonomo fosse stato fatale e distruttore; e ciò è evidente quando se ne considerino le conseguenze nell'arte e nella natura; penso inoltre che tale sogno può, se mai, essere sostenuto unicamente con la forza di fronte a un'opinione migliore (e, chi sa, forse anche,

fra poco, di fronte agli istinti rinati dell'uomo rinnovato), ma che in sostanza è svanito così come è svanito il sogno dell'architettura autonoma e della pittura autonoma. Come è anche svanito il sogno dello Stato autonomo.

La situazione dal punto di vista interiore.

Nell'elemento interiore collettivo esisterebbe dunque il primo indizio di un principio di guarigione; per il fatto cioè che l'angoscia, la malinconia, l'estraniamento si fanno da parte per far posto alla serenità: non alla serenità biologica o soltanto intenzionale – sulla quale Nietzsche e i suoi successori hanno saputo tanto parlare e di cui hanno così poco goduto – bensì a una letizia che sale dal profondo dell'anima: a un vero e proprio umorismo.

Questo indizio può basarsi su esperienze storiche. Infatti, non vale soltanto ciò che disse Nietzsche, che cioè « l'oscuramento, il tono pessimistico vengono necessariamente al seguito dell'illuminismo, perché già intorno al 1770 (!) si cominciò a notare una diminuzione del carattere sereno »; ma vale anche il constatare che tutte le epoche passate, il cui sentimento dominante era la paura, sono state superate grazie a un ritorno di serenità, di luce e di fiducia. E ciò non dipende da condizioni esterne: una catastrofe così tremenda come la guerra dei Trent'anni, per esempio, non lasciò nell'arte alcun ottenebramento.

Ma il pioniere di questa serenità è l'umorismo. Dovunque fu superata, nella storia, l'immagine terrificante dell'inferno, ciò avvenne con l'ausilio dell'umorismo; di un umorismo liberatore, quasi cosmico, che ne trasformò umoristicamente i motivi. E dove questo elemento di umorismo entra sia pure in misura minima nell'arte moderna, come talvolta in Kubin oppure in Klee o in Morgenstern, il carattere inumano e malinconico di quest'arte cessa subito di esistere.

Da questo punto di vista quei recessi poco appariscenti dell'arte e dell'umanità si caricano di promesse: quei recessi nei quali, sotto il ghiaccio dell'angoscia che opprime le epoche, sverna e germoglia la pura gioia. Ma nel loro grembo vi è la coscienza che l'uomo ha di essere creatura.

[1] Citazione, con lievi omissioni e cambiamenti, da A. SEIFERT, *Die Versteppung Deutschlands*, nella rivista « Deutsche Technik », 1937, in cui il Seifert si basa a sua volta sullo scritto dell'americano H.S. PERSON, *Little Waters*, e su informazioni del capo del *Soil Conservation Service*.

[2] Il Seifert si riferisce alle condizioni della Germania. Sull'Austria egli così si esprime: « La più bella contrada tedesca è quella situata a settentrione alla base delle Alpi, nell'alta e nella bassa Austria. Non è una contrada ricca di boschi, ma il bosco con la sua benedizione è dappertutto. Ogni viottolo in mezzo ai campi, ogni ruscello, ogni linea di demarcazione del terreno è ornata da alberi e da cespugli in folte file. Tutta la campagna racchiusa fra queste siepi è coltivata nel migliore dei modi. Il fondersi della maggiore bellezza con il più alto grado di rendimento è dimostrato dalle masserie che appaiono qua e là come fortezze; fra queste masserie quadrate ve ne sono alcune che possiedono un ettaro di terra a coltivazione intensiva. L'"arretrato" spirito dell'Austria ha impedito che si godessero i benefici dell'agraria del sec. XIX. Perciò i contadini stanno ancor oggi nelle loro masserie con orgoglio giustificato e contemplano una contrada che è la più bella delle Patrie... » (da *Die Zukunft der ostdeuetschen Landschaft*, nella rivista « Die Strasse », 1939).

[3] Seifert cit.

[4] BERDJAEV, *Von der Bestimmung...* cit.

[5] Sotto questo aspetto è degna di nota per esempio la conclusione del libro di GIEDION, *Time, space and architecture* cit.

ETIMASIA

Il nuovo « non si manifesta con clamore » (Lc. 17, 20).

Nella nuova situazione, unica ricetta è di mantenere e di ricostruire saldamente l'immagine eterna dell'uomo.

Ma questa immagine eterna non può essere ideata dall'uomo, altrimenti ci troveremmo di nuovo davanti al dio dei filosofi.

L'immagine umana non può essere mantenuta senza credere che l'uomo è potenzialmente immagine di Dio ed è inserito in un ordine universale, sia pure turbato.

Questo è il punto basilare.

La leva non deve essere ricercata al di fuori; essa deve agire in noi stessi.

Tutta la diagnosi dell'epoca potrà avere i suoi effetti soltanto quando essa venga adoperata in riferimento a se stessi, cioè per conoscersi e per diventare migliori.

Se, così facendo, si potrà ottenere un cambiamento della situazione generale non è possibile saperlo, ma: « Fa' che il movente sia nell'azione e non nell'esito di essa » (Ludwig van Beethoven).

Non bisogna abbandonare la fiducia che il singolo individuo, guarendosi da solo, possa contribuire alla guarigione di tutti. Nel dolore esiste infatti una solidarietà. Anche la malattia ha avuto inizio con la dissoluzione delle singole cellule. E la supereranno soltanto

coloro che hanno vinto radicalmente dentro di sé il turbamento generale e si sono rinnovati.

La società non potrebbe progredire « se non nascessero continuamente uomini ai quali – siano essi volenti o nolenti – viene trasmesso il privilegio di rinnovare e di assimilare o anche di anticipare il futuro e che, con il loro sacrificio e avendo fede in ciò che ancora non vedono, tengono aperto il presente all'azione dell'avvenire...; e questi spiriti profetici formano in ogni epoca la vera giovinezza della società, in quanto ciò che non è ancora nato nel tempo è indubbiamente più giovane di ciò che, da poco, è realmente nato ». « Giovane è infatti tutto ciò che è vicino alla propria origine ».[1]

Ma il rinnovamento può essere tentato soltanto quando la situazione in cui si trova venga sentita come un male, quando di essa si soffra, quando ci si vergogni e quasi ci si disperi per la degradazione in cui è caduto l'uomo.

E anche quando al tempo stesso si prenda su di sé il dolore e si cerchi di dargli un senso. « Il mistero consiste nel fatto che dal dolore nascono salutari forze superiori » (Ernst Jünger).

La speranza esiste là dove si soffre più profondamente.

Occorre dire a questo proposito che nei secoli diciannovesimo e ventesimo coloro che più profondamente hanno sofferto sono stati proprio gli artisti, quelli cioè il cui compito consisteva nel rendere manifesta, in terrificanti visioni, la caduta dell'uomo e del suo mondo. Nel secolo diciannovesimo esiste un tipo assolutamente nuovo di artista che soffre, di artista solitario, che erra disperato e sta alle soglie della pazzia; quel tipo che una volta esisteva, al massimo, come eccezione. Gli artisti del secolo diciannovesimo, gli spiriti grandi e profondi appaiono spesso come esseri che vengono sacrificati e che si sacrificano. Da Hölderlin, Goya, Friedrich, Runge, Kleist, attraverso Daumier, Stifter, Nietzsche (anch'egli artista) e Dostoevskij, fino a Van Gogh, Strindberg (col suo grido: « È proprio peccato per gli uomini! »), Marc e Trakl, esiste una grande solidarietà nelle sofferenze dei tempi. Tutti soffrono perché Dio è lontano o è « morto » e perché l'uomo è degradato.

E più di tutti è l'Occidente a soffrire di questo stato di cose. La speranza spirituale sta perciò proprio qui, per male che vadano le cose.

Nella disperazione esistono, anzi, perfino possibilità positive, a patto però che la disperazione sia vera. « Esistenzialmente può disperarsi soltanto colui la cui esperienza dei valori giunge fino alle profondità – non più definibili razionalmente – della sua esistenza. Quanto più profondo, per esempio, è l'amore di un uomo... tanto più egli corre il pericolo della disperazione se gli viene strappato l'oggetto del suo amore. La disperazione può divenire, quindi – non per tutti, ma solo per alcuni – un "atto" in cui si aprono per la prima volta le profondità dell'esistenza. Quegli uomini devono superare il punto morto della crisi per trovare il loro centro metafisico di gravità... per apprendere su quali valori si basa, con irrevocabile necessità, la loro vita » (Philipp Lersch). Solo quando l'Occidente sarà capace di un tale rinnovamento, esso tornerà a essere modello e fiaccola del mondo.

« Vi sono uomini che hanno bisogno della catastrofe » (Christian Morgenstern). E, forse, anche popoli; forse anche civiltà.

Ma, quanto all'arte, forse non sarà ancora possibile riempire un poco il vuoto centro; e dovremo forse aspettare ancora a lungo questo momento. Deve però rimaner viva la coscienza che nel centro perduto sta

il trono vuoto dell'etimasia, in attesa di accogliere l'Uomo perfetto, l'Uomo-Dio.

Coloro che hanno questa coscienza e che sanno custodirla, vedranno la « nuova èra », anche se ad essi non sarà dato entrarvi.

[1] Secondo F. von Baader, *Elementarbegriffe über die Zeit...* cit.

Aggiunta alla quarta edizione (1951)

QUATTRO MANIERE DI CONSIDERARE L'ARTE

« Imparate a pensare chiaramente; saprete allora amare con ardore » (Friedrich Schiller).

Chi sostiene che il centro è perduto può, in precedenza, essere certo di doverne sperimentare le conseguenze sulla propria persona. Costui sarà avversato tanto da coloro che respingono il nuovo solo per il fatto ch'esso non è usuale, quanto da coloro che ne fanno propaganda solo perché esso è opportuno, moderno e perciò « interessante ». « Passatisti » e futuristi sono segreti alleati. Secondo Franz von Baader, la mancata evoluzione provoca la violenta rivoluzione, perché la sostanza può essere conservata soltanto se viene continuamente rinnovata. Ma il peggio è che chi sostiene la perdita del centro avrà come alleati indesiderabili coloro i quali in questo centro vorrebbero intendere tutto ciò che li trattiene dal cimentarsi a osare lo *stirb und werde* goethiano, senza il quale il « vero » centro non può essere né mantenuto e neppure recuperato.[1] Il centro non è, infatti, il fiacco compromesso che serve a livellare le tendenze estreme, ma la carica di forza e di luce che si sprigiona dagli estremi.

Se questo malinteso sentimentalismo sembra essere la inevitabile conseguenza della perdita del centro, non manca neppure il malinteso intellettualismo di quei critici i quali non hanno capito né la concezione né il metodo di questa ricerca. Questo libro si basa,

infatti, su constatazioni tratte dalla storia dell'arte e da quella del pensiero; ma l'impulso nasce unicamente dalla maniera di considerare il problema, maniera che viene erroneamente chiamata critica ma che, in realtà, vorrebbe essere una diagnosi dello spirito del nostro tempo in base alle creazioni dell'arte, sia quelle riuscite sia anche quelle non riuscite. Chi, non tenendo conto di una precisa esortazione (*vedi* Prefazione) considera questo libro come un sunto della storia dell'arte di quest'epoca senza trovare in esso una completa valutazione sull'arte dei singoli artisti, non approda a nulla.

Poiché tanti critici si sono preparati questa sorte con le loro stesse mani, sarà utile mettere una buona volta in chiaro, sia pure servendosi di un rozzo schema, quale sia il posto che, fra tutte le interpretazioni sull'arte, è occupato da quel modo di considerare gli avvenimenti spirituali come sintomi (e talvolta anche simboli) di avvenimenti spirituali che riguardano noi tutti.

L'arte non consiste nel complesso delle sue manifestazioni, ma nelle singole creazioni. Giudicare vere creazioni artistiche *esclusivamente* come sintomi, sarebbe fare loro torto, ma un torto maggiore sarebbe quello di ritenerle *esclusivamente* modelli e tappe provvisorie di un processo stilistico, come usano fare da lungo tempo coloro che considerano l'arte dal punto di vista puramente stilistico, livellandone sia le differenze di rango e di valore, sia anche i vari sintomi che in essa si manifestano.[2]

La prima maniera – la più conforme all'arte – è perciò quella di considerare anche le opere d'arte legate al tempo al di fuori della temporalità. Alla luce di queste realtà le vere opere d'arte di ogni tempo, qualunque sia il linguaggio che esse parlano, entrano

a far parte di una comunità fuori del tempo, paragonabile in un certo senso alle comunità dei santi; entrano nel « museo immaginario » di un André Malraux.[3] Questo tipo di considerazione è proprio dei dilettanti e degli storici dell'arte, in quanto essi assolvono il primo dei loro compiti, ossia « l'interpretazione » delle opere d'arte, che non consiste in altro se non di porle nella realtà presente.[4] Ma il vero artista non può mai essere così tollerante come questo *Pantheon* dell'arte poiché la sua opera ne esclude, unicamente con la sua presenza, numerose altre, designandone come affini un numero relativamente esiguo di esse. A questa considerazione – sebbene essa sia già stata oggetto del nostro attento studio – questo libro non dà alcun apporto perché non giudica nessuno dei capolavori dell'arte moderna nella sua pienezza, non li considera cioè come un piccolo mondo a sé.

La seconda maniera di considerare l'arte, quella che ritiene l'arte stessa un sedimento di avvenimenti passati, è, in un senso più ristretto, storica. È una grande conquista della moderna storia dell'arte l'aver constatato che non solo è possibile determinare « la maniera nella quale qualche cosa avvenne » (Ranke) ma che, di ciò che è avvenuto, molto (forse più di quanto non si pensi) è dovuto anche a una specie di necessità interiore degli avvenimenti stessi (Alois Riegl). Vi sono avvenimenti storici densi di significato nei quali il « necessario » si intreccia continuamente con il « casuale » in maniera nuova e singolare. Essi si notano perfino nella storia dell'arte intesa in sé e per sé; e questa è forse la ragione profonda per cui le opere d'arte nascono da altre opere d'arte, sono cioè « incontri » coscienti o incoscienti dei loro creatori con altre opere d'arte.[5] Su queste considerazioni il presente lavoro offre una nuova esperienza, sostenendo che in

questi due ultimi secoli il corso della storia è molto più logico di quanto non lo farebbe presupporre il caos esistente in superficie.[6] Esso però non deve basarsi sui concetti di « stile » e di « sviluppo » che agiscono da elementi armonizzatori. La storia dello stile, infatti, non ha mai dato tante delusioni come nello studio di quest'epoca. Era però assolutamente errato trarne la conseguenza che questo procedimento non avesse una unità spirituale: il principio della sua unità è forse – come avviene in una esplosione – proprio la disintegrazione, l'eccentricità, le quali, dal canto loro, fanno nascere forze e movimenti reintegratori.[7] Se Jakob Burckhardt poté dire riguardo alla politica che « il temporale che ha colpito il mondo nel 1789 si ripercuote ancora su di noi », nell'arte si può risalire ancora più indietro e dire: le ideologie nate intorno alla metà del secolo diciottesimo (in Inghilterra ancora prima) determinano, a grandi linee, gli avvenimenti dell'arte fino ai nostri giorni; ancora non hanno finito di agire le forze che giunsero allora a ottenere la supremazia. Questa è certamente soltanto una prospettiva storica fra varie altre possibili ma, secondo me, è una prospettiva indispensabile per arrivare a comprendere lo spirito dell'epoca.

Come le due prime maniere di considerare l'arte non possono se non completarsi a vicenda, così la seconda, presa isolatamente, richiede a sua volta un'altra maniera che la completi dal punto di vista della storia del pensiero. Poiché se è vero che l'arte nasce dal suo « incontro » con l'arte precedente, nella quale si basa appunto l'indipendenza della storia dell'arte, così ogni arte (come pure ogni tendenza e ogni opera) è una professione di fede verso l'Assoluto, non soltanto per il suo contenuto ma anche per la sua forma. Stabilire il Credo per ogni opera d'arte e per ogni artista (per quest'ultimo non la professione privata

della sua fede ma quella proclamata dalla sua arte) e associarla alle professioni di fede affini della letteratura, della religione, ecc., è il grande compito della storia del pensiero.[8] Per i secoli diciannovesimo e ventesimo resta ancora moltissimo da fare. Tuttavia cominciano a palesarsi dappertutto rapporti spirituali rimasti finora celati. Che l'abissale pessimismo di Hogarth sia affine strutturalmente a quello di Swift e che risalga alle medesime origini; che nei primi giardini romantici tedeschi agisca, secondo una constatazione di Erich Bachmann, un elemento pietistico; che l'adorazione per la geometria negli architetti della rivoluzione corrisponda alla concezione deistica di Dio considerato come il « geometra » universale; che tanto in Picasso quanto in Franz Marc esistano due correnti opposte e vive di un atteggiamento romantico dello spirito,[9] sono tutti concetti sui quali l'indagine scientifica non dirà tanto presto la sua ultima parola.

Questa maniera di considerare l'arte è, in se stessa, ancora priva di una valutazione. Asserire, per esempio, che il surrealismo sia connesso spiritualmente con certe sette « nere » del tardo medioevo non è ancora una valutazione bensì una semplice constatazione storica non dissimile in sostanza da quella espressa dal Fraenger, il quale sostiene l'esistenza di un nesso spirituale tra Hieronymus Bosch e la setta dei « liberi spiriti ».

La terza maniera di considerare l'arte è quella che si riferisce al futuro. Nell'arte si manifestano « anche le tendenze e le aspirazioni dell'anima non ancora passate attraverso la coscienza. Prima ancora che l'uomo sia in grado di conoscere l'insieme delle forze e degli scopi che agiranno in lui nell'epoca futura, prima ancora di esserne consapevole e di poter riassumere tali forze e tali scopi in un concetto ben definito, si

nota nell'arte e, mi sembra, soprattutto nella musica, il manifestarsi straordinariamente vivace e veridico di tutto ciò che, ancora celato all'intelletto, vive e opera già individualmente e collettivamente nell'uomo. L'arte può essere foriera dell'aurora, ma anche nunzia delle tenebre e di un minaccioso temporale ».[10] Se ciò che nelle creazioni artistiche si annuncia come imminente sia da intendere come il principio o come la fine, se sia da incoraggiare o da ostacolare, ciò deve essere comunque deciso solo giudicando da un punto di vista più elevato, da un piano cioè dove esiste la Scienza di ciò che deve accadere per il bene o per il male dell'uomo (*vedi* sopra p. 314). « Al gallo si addice cantare, ma il mattino appartiene a Dio » (proverbio arabo).

Queste tre maniere di considerare l'arte formano la storia completa solo se fuse l'una con l'altra.

La quarta maniera, pur basandosi sulle tre precedenti, le trascende introducendo una misura di valutazione assoluta. Essa considera le opere d'arte come sintomo di un turbamento dello stato dell'uomo, sia esso inteso in senso individuale o collettivo. Parlare di turbamento ha senso soltanto dove si presuppone una norma (che non è, però, la media) e una essenza eterna dell'uomo. In questo libro si fa una diagnosi del turbato rapporto con Dio considerando i fenomeni dell'arte come nucleo del turbamento stesso (*vedi* pp. 226-227). Questa viene infatti ritenuta una realtà storico-spirituale, tanto per il singolo quanto per la comunità; come una concezione verso la quale non si cercherà certo di sospingere chi non sia già pronto ad accoglierla. Questo pensiero tuttavia si fa strada oggi in maniera del tutto indipendente, nei vari campi dell'indagine. Così Alfred Müller-Armack mostra come

negli avvenimenti della storia economica sorgano idoli collettivi che si combattono fra loro e considera questo una conseguenza di esigenze non appagate, del desiderio umano verso l'Assoluto.[11] E Wilfred Daim, risalendo a dati di fatto della psicologia dell'intimo, ci dice che l'uomo va inteso come un essere aperto a Dio e che se egli pone il suo cuore, invece che in Dio, negli idoli, il suo mondo individuale ne verrà sfigurato e spostato.[12] Inoltre Walter Rehm, prendendo come esempio le creazioni poetiche, dimostra come il turbato rapporto con Dio generi malattie collettive dell'anima, caratteristiche di questi tempi: ansia, malinconia, noia, disperazione.[13] E così anche questo libro sottolinea come nel campo dell'arte compaiano con grande evidenza storica quei fenomeni che possono essere dedotti dal turbato rapporto con Dio e che, in molte maniere, sono già manifesti, anzi addirittura previsti.[14] Al tempo stesso l'arte illumina alcuni aspetti del fenomeno che in altri campi non vengono notati o non sono così evidenti. Viene illuminato specialmente quel fattore che distingue la nostra epoca da tutte le altre epoche più antiche e che la rende inconfondibile: la caduta cioè dello spirito umano nei regni della morte e del caos (*vedi* sopra p. 215).[15]

Non si può né si vuole inoltre negare che anche il più grave turbamento del rapporto con Dio può trasformarsi a nostro vantaggio. *« Ordo renascendi est crescere posse malis »* (Rutilio Namaziano).

Con questa maniera di considerare l'arte, il campo della scienza sembra abbandonato. Chi non può e non vuole infatti accettare questa tesi può riportarla senz'altro, come ipotesi euristica, sul terreno della scienza. E a questo punto noi sosteniamo che una simile tesi è capace di dare una spiegazione molto più esauriente di tutte le spiegazioni che sono state date all'epoca nostra.[16] Speriamo di non venire tacciati per

questo di presunzione: è il problema stesso che richiede questa precisazione.

Per quanto minima sia la misura con la quale la quarta maniera – che chiameremo « diagnostica » – di considerare l'arte può e vuole sostituire le altre, altrettanto notevole è il posto che le spetta fra i tentativi fatti per cercar di capire storicamente il nostro tempo. Essa riguarda chiunque viva la storia. « Senso e scopo di ogni studio storico dovrebbe essere, in sostanza, la "scoperta in se stessi" di un avvenimento accaduto nel passato, fuori di noi » (Franz von Baader). Questi avvenimenti richiesero sempre e richiedono tuttora una « decisione ». In questa quarta maniera di considerare l'arte « non si tratta infatti di esaminare la ruota della storia in genere, ma l'asse intorno al quale essa gira. Si tratta del "centro" » (H. Thielicke).

[1] E questo sia detto nonostante ciò che è stato scritto a p. 277 e altrove.

[2] Perciò Benedetto Croce ha continuamente parlato contro questa specie di considerazione che non è una storia dell'arte nel senso rigoroso della parola.

[3] A. Malraux, *Psychologie de l'art*.

[4] L'opera dell'interprete è descritta da Ernesto Grassi, in *Das Problem des Erhabenen* nel volume *Geistige Ueberlieferung*, II, Berlino 1942.

[5] Questa idea è stata espressa in maniera particolarmente chiara da A. Malraux.

[6] H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte - eine Formel und ihr Sinn*, in « Mitteilungen der Gesellschaft für Kunstforschung in Wien », dicembre 1950. Cfr. ora H. Sedlmayr, *Die Revolution der modernen Kunst*, in *Rowohlts Deutsche Enzyklopädie*, I, 1955, ed. tascabile.

[7] Anche F. Adama van Scheltema riconosce la perdita del centro come l'essenza del decorso spirituale di quest'epoca; cfr. *Die geistige Mitte*, Monaco 1947.

[8] Cfr. H. Sedlmayr, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, nella rivista « Wort und Wahrheit », Vienna, aprile 1949.

[9] H. Sedlmayr, *Kierkegaard über Picasso*, ivi, maggio 1950; H. Sedlmayr, *Franz Marc*, ivi, giugno 1951. Ambedue i lavori riguardano soltanto la posizione spirituale del pittore e non la sua arte.

[10] G. Révész, *Einführung in die Musikpsychologie*, Berna 1946, nel capitolo (non psicologico) *Die Ursprünge der Musik*. Questa nuova concezione è agli inizi e non possiede ancora metodi sperimentati. Ma il fatto stesso che uno studioso così serio come il Révész la rappresenta dovrebbe bastare per prenderla in considerazione. Essa non rappresenta affatto il tentativo di una concezione profetica.

[11] A. Müller-Armack, *Das Jahrhundert ohne Gott*, Münster 1948.

[12] Daim cit., soprattutto il cap. *Die Struktur der geistigen Beziehungen zum Absoluten und ihre Perversion*.

[13] W. Rehm, *Experimentum medietatis*, Monaco 1947. L'*experimentum medietatis* è, secondo sant'Agostino, il tentativo temerario dell'uomo – che si pone come individuo autonomo – di voler essere egli stesso il centro (o perfino l'intermediario). Conseguenza di ciò è la caduta in sant'Agostino soltanto nella bestialità, mentre oggi abbiamo dovuto sperimentare che la caduta giunge ancora più in basso.

[14] Queste predizioni che si sono avverate (per esempio quelle dello Schlegel, dello Schelling, del Dostoevskij, ecc.) meritano uno studio particolare.

[15] Per altra via E. Voegelin (*Wissenschaft als Aberglaube*, nella rivista « Wort und Wahrheit », maggio 1951) illumina il medesimo processo molto acutamente.

[16] H. Sedlmayr, *Die Kunst im Zeitalter des Atheismus*, nella rivista « Das Münster », maggio-giugno 1950.

ATTUALITÀ E VERITÀ

Non ho nulla da aggiungere alla settima edizione se si eccettuano alcune frasi che ho trovato in Joseph Pieper.

« Attuale non è soltanto ciò che un'epoca "vuole" ma ciò di cui essa "ha bisogno"; attuale è il correttivo; attuale è il "no" che si dice al tempo, cioè ai pericoli interni di un'epoca, i quali sono, è naturale, legati anche alle fortune di essa.

« Attuale può dunque essere ciò che è direttamente conforme al tempo e ciò che invece non è conforme. Quando Nietzsche definì il suo entusiasmante saggio sul vantaggio e lo svantaggio della storia come una considerazione non conforme al tempo, egli si sentiva, a ragione, estremamente attuale... Questo dimostra che lo spirito umano, malgrado la sua storicità, non è rinchiuso nella propria epoca; che piuttosto esso è vero spirito, *capax universi*, attaccato all'intera verità e perciò capace di guadagnare distanza anche nella sua temporanea esistenza.

« Da un lato, soltanto la verità può essere attuale; soltanto essa può corrispondere veramente come conferma e come correttivo alle fortune e ai pericoli di un'epoca. Dall'altro lato, uno spirito neutrale e indifferente non sa cogliere la verità nei suoi recessi profondi. La sa cogliere invece uno spirito che cerca una risposta a domande serie e al tempo stesso insistenti; sono domande che soltanto ora, in una tale situazione,

si affacciano alle menti tanto dell'uomo singolo quanto della collettività ».[1]

[1] *Philosophia negativa*, 1953, pp. 53 e 90.

EPILOGO

« In questo secolo si è scatenato il diavolo e si è scatenato anche lo Spirito Santo. Siamo, ahimè, alle soglie di tempi duri; frane e slavine precipitano insieme! Verranno alcuni decenni (se fossero molti, il cuore immortale dell'uomo non li sopporterebbe) in cui chimica, fisica, geogonia, filosofia e politica si congiungeranno insieme per spacciare il velo di Iside – di quella silenziosa e alta figura di dea – per la figura di Iside stessa e per non tenere invece in alcun conto la dea che sta sotto di esso. Il cuore che obbedisce a Nemesi e che tempi più modesti e più pii hanno educato, mostrerà di esitare di fronte a un'epoca di Titani, insolente e nefanda, dominata solo dal commercio e dalla furberia e nel cui tribunale dello spirito impera il diritto del più forte. L'epoca odierna è piena di ombre rivoluzionarie che, come le ombre omeriche, dimostrano forza e loquela solo dopo aver bevuto sangue. Forse l'umanità si è svegliata; non so se nel proprio letto o nella tomba. Ma essa giace ancora come un cadavere che è stato ridestato, con il volto rivolto all'in giù e scruta in giù dentro la terra.

« Questa rivoluzione morale (una rivoluzione politica è più figlia che non madre di una rivoluzione morale), questa petulanza dello spirito del tempo scende fino ai critici che mettono in guardia il poeta dalla morale e che preferiscono ch'egli, ormai preso dalla materia, scelga il male minore e si volga piuttosto verso la profonda immoralità che non verso la moralità. Voi che siete distruggitori distrutti, aumenterete il numero dei peccatori ma non quello dei poeti. Non soffrono essi forse tanto per la teologia morale?... Nei due grandi poeti greci, Omero e Sofocle, non è forse l'Ippocrene una fontana sacra, e il loro Parnaso non è forse un altare di Nemesi, costruito tutto su di un morale Sinai?

« Frattanto anche quest'epoca troverà il suo solstizio. Il cuore umano si polverizza, ma non si polverizzerà mai la mèta di esso. Come, secondo i naturalisti, un intero regno vegetale e animale dovette soccombere per divenire l'*humus*, il sostrato atto a formare il regno degli uomini, così la cenere di tempi brutti è divenuta il sale fertilizzante per tempi migliori. Invece di migliorare l'epoca, ognuno migliori se stesso, il proprio Io. Allora tutto si accomoderà, perché l'epoca consiste in una pluralità di individui. Ognuno seguiti a lavorare e a scavare in silenzio, con la lampada sulla fronte, nel buio del suo ripiano e nel pozzo della sua miniera, senza preoccuparsi delle acque che rumoreggiano all'intorno. E se lo dovessero investire le fiamme con le quali le lanterne trasformano le esalazioni della miniera, per i futuri minatori l'aria ne sarebbe in tal modo purificata ».[1]

[1] Da una prefazione di Jean Paul intorno al 1800, edita da Ed. Berend, Weimar 1931, prima parte, vol. 7, pp. 357 ss. Uno scritto di Ernst Langlotz mi ha portato sulle sue tracce.

NOTIZIA

Hans Sedlmayr è nato il 18 gennaio 1896 a Hornstein, piccola località presso cui passava allora il confine tra Austria e Ungheria. Trascorsa la fanciullezza in una grande tenuta agricola della Slavonia, frequentò poi il ginnasio umanistico di Döbling, a Vienna (dove suo padre era professore alla Scuola Superiore di Agraria), dal 1907 al 1915. Durante la prima guerra mondiale combatté prima sul fronte russo, e, dal 1917, come sottotenente, nello scacchiere orientale: la visione dei monumenti di Costantinopoli, di Siria e di Palestina influì sulla sua decisione di studiare architettura. Ritornato agli studi dopo la guerra, fu allievo di Max Dvoràk, la cui profonda influenza lo indirizzò verso la storia dell'arte. La morte del maestro, appena quarantasettenne, nel febbraio 1921, rischiò di compromettere ancora una volta l'orientamento di studi di Sedlmayr; una sua dissertazione sui palazzi di Genova, discussa con Dvoràk, rimase interrotta. Sedlmayr si laureò nel 1923 con il successore di Dvoràk, Julius von Schlosser (1866-1938), con la cui assai diversa personalità egli riuscì a trovare un vero accordo solo molto più tardi.

Seguirono dieci anni di attività scientifica, di viaggi e di pubblicazioni. Nel 1931-1933 Sedlmayr pubblicò in collaborazione con Otto Pächt i due volumi della *Kunstwissenschaftliche Forschungen (Ricerche di storia dell'arte)*, che formulavano il programma della « Jüngere Wiener Schule der Kunstgeschichte » (« Nuova Scuola Viennese di Storia dell'Arte »), di cui Sedlmayr è oggi considerato il principale esponente. Assistente di Schlosser dal 1934, dopo il ritiro di lui dall'insegnamento nel 1936 gli succedette nella cattedra che era stata di Wickhoff e di Dvoràk.

Dal 1941 membro ordinario dell'Accademia delle Scienze austriaca (e, dal 1955, di quella bavarese), fu chiamato nel 1951 dall'Università di Monaco alla cattedra di Storia dell'arte, da cui avevano insegnato prima di lui Wölfflin, Pinder e Jantzen. Professore emerito nel 1964, si trasferì in quell'anno a Salisburgo, presso la cui antica Università, proprio allora ricostituita come quarto ateneo statale austriaco, ebbe il compito di riorganizzare dalle fondamenta l'Istituto di Storia dell'Arte: compito che portò a termine nel 1969.

Ha pubblicato: *Fischer von Erlach der Ältere*, Piper, Monaco 1925; *Die Architektur Borrominis*, Schuster, Berlino 1930; *Österreichische Barockarchitektur*, Filser, Monaco 1930; *Michelangelo: Versuch über die Ursprünge seiner Kunst*, Piper, Monaco 1940; *Grösse und Elend des Menschen: Michelangelo, Rembrandt, Daumier*, Amandus, Vienna 1948; *Verlust der Mitte*, Müller, Salisburgo 1948; trad. it.: *Perdita del centro*, ed. 1: Borla, Torino 1967; ed. 2: Rusconi, Milano 1974; *Die Entstehung der Kathedrale*, Atlantis, Zurigo 1950; *Die Revolution der modernen Kunst*, Rowohlts Deutscher Enzyklopädie, I, Reinbek bei Hamburg 1955; trad. it.: *La rivoluzione dell'arte moderna*, Garzanti, Milano 1958; *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Herold, Vienna 1956; *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Rowohlts Deutscher Enzyklopädie, LVIII, Reinbek bei Hamburg 1958; *Epochen und Werke, Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*, due volumi, Herold, Vienna 1959-1960; *Der Tod des Lichtes*, Müller, Salisburgo 1964; trad. it.: *La morte della luce*, Rusconi, Milano 1970; *Die demolierte Schönheit*, Müller, Salisburgo 1965; *Gefahr und Hoffnung des Technischen Zeitalters*, Müller, Salisburgo 1970; *Erneuerung als Konservatives Prinzip*, in *Rekonstruktion des Konservatismus*, Rombach, Friburgo 1972.

Hans Sedlmayr ha diretto, insieme con Otto Pächt, la serie *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, di cui sono apparsi solo due voll., nel 1931 e nel 1933. Ha diretto anche i « Neue Münchener Beiträge zur Kunstgeschichte »

(9 voll., dal 1956 al 1961), e gli « Hefte des Münchener Kunsthistorischen Seminars » (12 fasc., dal 1960 al 1967).

Un volume celebrativo in occasione del sessantacinquesimo compleanno di Hans Sedlmayr è apparso nel 1962 a Monaco, a cura di C.H. Beck; un altro, per il suo settantesimo compleanno, è stato pubblicato da Mohammed Rassem nelle « Salzburger Universitätsreden » (n. 24, 1967).

INDICE

Introduzione 7

Parte prima

SINTOMI

1. *Nuovi temi dominanti* 17

Gli antichi temi unitari appassiscono, 20; Il giardino « all'inglese », 23; Il monumento architettonico figurativo, 30; Il museo, 38; Architettura utilitaria e casa di abitazione, 44; Il teatro, 50; L'esposizione, 62; La « casa della macchina », 70; Sguardo d'insieme, 75.

2. *Alla ricerca dello stile perduto* 79

Motivi del caos stilistico, 79; Tutti i temi architettonici pretendono uguali diritti, 82; Smania di livellamento nella prima architettura rivoluzionaria, 85; Compromesso stilistico: neoellenismo e neogotico, 86; Pluralismo dello stile, 89; Il primo « stile razionale », 91; Il neorinascimento come « restaurazione » totale, 93; L'avvento dell'architettura tecnica, 95; Smania di livellamento della seconda rivoluzione: la « nuova architettura », 97; Reazione: la maschera del neoclassicismo, 99; Inizi di un nuovo pluralismo, 100; I partiti stilistici dei secoli diciannovesimo e ventesimo, 101.

3. *La separazione delle arti* 105

La forma pura del giardino, 106; L'architettura autonoma, 107; La scultura pura, 108; L'arte del cartone, 109; L'arte pura del disegno e la « silhouette », 110; La pittura pura, 111; Eliminazione dell'elemento

architettonico della pittura, 112; Il quadro si restringe al solo elemento visibile, 114; Disegno assoluto, pittura assoluta e scultura assoluta, 114; Le scorie del dipinto, 115; La morte dell'opera d'arte unitaria, 116; La morte dell'iconologia, 117; La morte dell'ornamento, 119; Il dissolvimento dei confini dell'arte, 120.

4. *L'attacco all'architettura* 124

La rivoluzione del giardino e la detronizzazione dell'architettura, 124; I ruderi artificiali, 125; La prima (inconsapevole) rivoluzione contro l'architettura, 127; La rivoluzione prosegue sotto terra, 132; Rivolta dell'ornamento contro l'architettura, 133; La seconda rivoluzione contro l'architettura: negazione della base terrena, 135; L'architettura labile, 140; L'abolizione dell'architettura, 141.

5. *Il caos scatenato* 145

La rivoluzione nella pittura, 145; I dèmoni (Goya), 146; L'uomo abbandonato (C.D. Friedrich), 152; L'uomo sfigurato (la caricatura), 156; L'assurdità del mondo (Grandville), 159; Il puro vedere (Cézanne), 162; Il quadro chiassoso (il problema del cartellone), 168; La pittura scatenata e il caos, 169; Il caos della decadenza totale, 177.

6. *Il senso del frammento* 183

Il torso, 185.

Parte seconda

DIAGNOSI E DECORSO

7. *La perdita del centro* 191

Osservazioni di natura superiore, 191; Abbandono del centro, 198; Distacco dall'umanismo, 199; Distacco dall'uomo, 202; L'immagine umana scompare, 204; Contro l'uomo e il suo mondo, 206; Discesa verso l'inorganicità, 209; Discesa verso il caos, 215; « Analogia morbi », 217.

8. *L'uomo autonomo* 221

Il problema delle cause, 221; Il turbamento è totale, 222; Arte autonoma e uomo autonomo, 224; Struttura del turbamento, 227.

9. *Alle origine del presente* 230

Il deismo e le sue conseguenze, 230; Panteismo « aorgico », 231; Antiteismo, 234; Cause del turbamento, 235; Altri fattori, 237.

10. *I precursori dell'arte moderna* 239

La tarda arte romanica e il demonismo, 240; Bosch e il mondo infernale, 241; Manierismo e vicinanza alla morte, 245; Brueghel e l'abbassamento dell'uomo, 248; Il carattere dell'arte inglese, 251; Sguardo generale, 253.

11. *Le tre rivoluzioni artistiche del secolo diciottesimo* 255

Il rococò, 256; L'importanza dell'Inghilterra, 258; Rivoluzione francese, 260; Sguardo d'insieme, 260.

12. *Dalla « liberazione » alla negazione dell'arte* 262

Punti focali del movimento, 262; Decorso della malattia, 264; Portatori del processo, 267; Il presente, 268.

Parte terza

PROGNOSI E RISOLUZIONE

13. *Valutazione dell'epoca* 273

14. *Valutazione dell'arte moderna* 279

Misure artistiche, 279; L'unità di misura umana, 282; La difesa degli estremisti, 286; Critica concreta, 288.

15. *L'arte moderna come quarta èra dell'arte occidentale* 290

Primo periodo: Dio-sovrano (preromanico e romanico, 550-1150), 292; Secondo periodo: Dio-uomo (gotico, 1140-1470), 295; Terzo periodo: Uomo-Dio e uomo « divino » (Rinascimento e barocco), 297; Gotico e rinascimento-barocco, 301; Quarto periodo:

l'uomo autonomo (evo moderno, 1760-?), 302; Confronto fra i quattro periodi, 303.

16. *L'èra moderna svolta della storia* 306

La civiltà invecchia, 306; Disumanizzazione, 308; Diffusione planetaria, 310; Possibilità aperte, 312.

17. *Prognosi* 315

La situazione nel campo dell'arte, 317; La situazione nel campo della civiltà materiale, 321; La situazione nel campo spirituale, 324; La situazione dal punto di vista interiore, 326.

Conclusione

ETIMASIA 329

Aggiunta alla quarta edizione (1951): *Quattro maniere di considerare l'arte* 335

Aggiunta alla settima edizione: *Attualità e verità* 342

Aggiunta alla ottava edizione (1965): *Epilogo* 343

Presso lo stesso Editore

Collana
CULTURA NUOVA

Amadu-Hampâte Bâ
Kaidara
(Romanzo iniziatico peul)
Introduzione di Elémire Zolla

Cristina Campo
Il flauto e il tappeto

Nicandro Casagli
Divagazioni sulla via dell'inferno

Guido Ceronetti
Difesa della Luna e altri argomenti di miseria terrestre

Julien Green
Verso l'invisibile
(Diario, 1958-1966)

René Guénon
Autorità spirituale e potere temporale

René Guénon
Errore dello spiritismo

René Guénon
Il simbolismo della croce

Abraham Joshua Heschel
Il Sabato
(Il suo significato per l'uomo moderno)

Abraham Joshua Heschel
L'uomo non è solo
(Una filosofia della religione)
Introduzione di Cristina Campo

Cyrill Korvin Krasinski
Microcosmo e macrocosmo nella storia delle religioni
Introduzione di Gino Amiconi

Seyyed Hossein Nasr
Ideali e realtà dell'Islam

Rodolfo Quadrelli
Filosofia delle parole e delle cose

Margarete Riemschneider
Miti pagani e miti cristiani

Marius Schneider
Il significato della musica
Introduzione di Elémire Zolla

Helmut Schoeck
L'invidia e la società